ابراهيم الحجري

المتخيّل الرّوائي العربي

الجسد، الهوية، الآخر

مقاربة سردية أنثروبولوجية





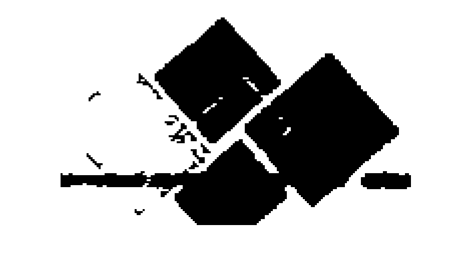
المتخيّل الرّوائي العربي

إبراهيم الحجري

المتخيّل الرّوائي العربي

الجسد، الهوية، الآخر

مقاربة سرد- أنثروبولوجية







2013

• الكتاب : المتخيل الروائي العربي – الجسد، الهوية، الآخر
• تأليف : إبراهيم الحجري
• الطبعة الأولى 2013
• عدد النسخ 1000 نسخة
• عدد الصفحات : 216
• حقوق النشر محفوظة
• الإخراج الفني: مناف نفاع
• ISBN: 9789933464202

الناشر:



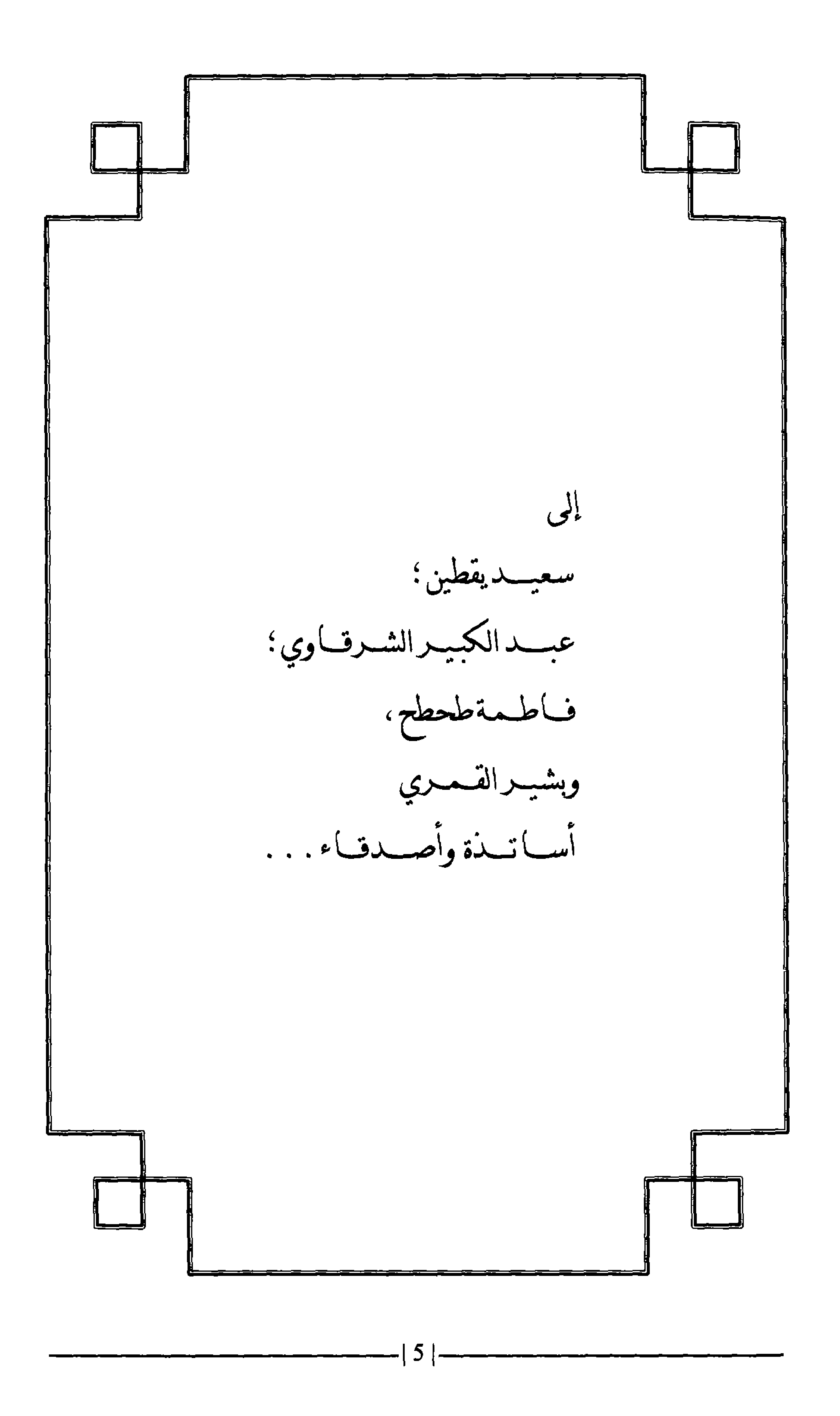




سورية - دمشق ص. ب : 2322
هاتف: 56399561 11 963 +
فاكس: 56399560 11 963 +
جوال: 693 624 944 963 +
البريد الإلكتروني : safi_nayaa@hotmail.com
muhakat2009@hotmail.com

08 شارع محمد طويلب
سيدي امحمد - ولاية الجزائر
Tel: 0021321717302
MOB: 00213553437195
FAX: 0021321717536
email: alg.syr@hotmail.com

الإشراف العام
صافي علاء الدين



إلى

سعيد يقطين؛

عبد الكبير الشرقاوي؛

فاطمة طحطح،

وبشير القمري

أساتذة وأصدقاء . . .

توطئة

حققت السرديات درجات كبيرة من النجاح على مستوى البحث في تشكلات الخطاب السردي كيفما كان نوعه قصة أم رواية أم مقامة أم سيرة، نصا تراثيا كان أم حداثيا. وبلغت بذلك مراق هامة بخصوص ملامسة أسئلة البناء والشكل اللذين يميزان العمل السردي، رابطة إياهما بالمقصدية العامة أو الإرسالية المتوخاة من وراء إنتاج النص السردي.

وبعد أن راكمت الأبحاث والدراسات السردية نتائج مهمة في هذا المجال لاحظ كثير من المهتمين بهذا المجال أن ذا الحقل، في غياب تجديد أسئلته وتوسيع دائرة اهتمامه على مستوى تناول جوانب النص وفتح آفاق التحليل والمقاربة بالانفتاح على قضايا وانشغالات بديلة، سيسقط في التنميط والتكرار. لذلك، فقد اجتهد بعضهم في وضع تصورات بخصوص المسارب التي يجب أن تميط السرديات عنها اللثام وتقتحمها لتوسيع زوايا النظر في العمل السردي، وتطوير أدواتها وأساليبها في التناول والتحليل والمقاربة والدراسة. فلم يعد همها كشف طرق الصياغة وتشكل بنية الخطاب، بل امتد اهتمامها إلى الانشغال بأسئلة المتن الحكائي وبنية الحكاية التي كانت حكرا على السيميائيين.

لقد ثبت أن السرديات قادرة على تقديم إجابات مهمة ليس على مستوى بنية الخطاب السردي فحسب، بل كذلك على مستوى بنية القصة (المتن الحكائي) وأكثر من ذلك، على مستوى بناء الدلالة ورمزيات المعرفة التي يقدمها هذا المتن.

لذلك توجه مجموعة من الباحثين في مجال السرديات نحو طرق أبواب جديدة تخول للبحث إغناء تصوراتها وإثراء قضاياها وتوسيعها نحو آفاق تمدد صيغ الاجتهاد في إرساء أرضيات متنوعة للحفر السردي، فتمت الاستفادة من علوم أخرى تندرج ضمن الإنسانيات، حيث انفتح السرديون على السيكولوجيا التي قدمت نتائج هامة حول تحليل نفسية الشخصيات الروائية والقصصية ومدى تأثرها بواقعها السوسيوثقافي وعلاقة نفسية الشخوص الروائية والسردية بنفسيات المؤلفين، بل وإمكانية اقتراح علاج لها بعد استيضاح مسببات هذه العقد، وبعد تفهم أن هذه الشخوص لابد أن تكون لها علاقة ما بمشاكل الإنسان الذي يشترك معه الكاتب في الهموم والمطامح والقضايا والأسئلة اليومية. وانفتحوا على السوسيولوجيا؛ وما قدمته من إنجازات لخدمة المشروع السردي؛ فدرسوا علاقة الرواية والقصة القصيرة بالمجتمع الذي أنتجت فيه؛ والقضايا المجتمعية التي تقترحها، كما انكب باحثون آخرون على دراسة النصوص الروائية والسردية كمصدر لتفاعل الأدبي المتخيل مع الوثائقي التسجيلي بقصد استخلاص فلتات تاريخية توثق للواقع أو المحيط الذي أنتجت فيه. ففي نهاية المطاف لا يأتي الروائي أو السارد بمادته من الفراغ. إنه يستعيرها من الواقع الذي يعيش فيه ويتفاعل معه.

وبما أن النص السردي ينتج ضمن سياق معين محكوم بوضع سوسيوثقافي له أسئلته وقضاياه، فهو نتاج غير مفصول عن هذا الوضع.

بحكـم كونـه إفـرازا لسجـال داخلي قوي هـز ذاتيـة المؤلف؛ إنـه (النص السـردي)، علـى هذا وفضلا عـن كونه شكلا خطابيـا وأسلوبا فنيـا للتعبير وهيـكلا بنائياً منسقا وفق خطة يتبناها المؤلف؛ بوصفه منتجا، ومعينا ينضح بالمعنـى؛ وخطابا يفـور بالدلالة. وهنا لابد أن يدخل فـي سجال مع طرفين لكي تتحقق آفاق المعنى، وهمـا المؤلف (المنتج) من جهة؛ والقارئ الذي يعطي لهذا النص معناه بناء على ما يسمى بالتأويل. وهذا التأويل لا ينبثق عن فراغ، بل يتشيد وفق منطق قرائي مؤسس يدخل في حوار مع النص السردي من خلال مساءلة عامة ومسحية للمؤشرات التي يقترحها، وفي استحضار تام لإمكانيـات التضافر بيـن بنية الخطاب وبنية القصة وبنيـة المعنى أو الدلالة، لكـن المشـكل الـذي لازم هـذه الأبحاث التـي تخوض مستويـات النص السردي النحوية والصرفية والدلالية هو أنها تفصل بين بنياته هاته؛ ولا تدرسه فـي استحضار التناغم بين هذه المستويات كلهـا، مما يجعل التحليل مبتورا ولا يـؤدي نتائجه فـي إطار احترام خصوصية النصـ السردي. إذ في غياب استحضار أهمية الانطلاق من الخصوصية البنائية لكل من الخطاب والقصة فـي أي عمل سردي، يبقى أمر تأسيس الدلالـة، من خلال تحليله، مستعصيا لأنه سينبثق عن دوال ومؤشرات لم يتم تمحيصها جيدا في إطار حوارها فيما بينهـا داخل النصـ وتفاعلها المتناغم مـن أجل إنتاج معنـى يدركه المتلقي داخل سياق معين.

ويبـدو أن السرديـات بانفتاحها على الإنسانيات سـوف يتاح لها أن تُغتنـى سـواء على مستويـي المضمـون أو المنهج. ومن العلـوم التي يمكن الاستفـادة منها على هذا النحـو: الأنثروبولوجيا بوصفها علمـا يهتم بأسئلة الإنسان وقضاياه في علاقاته المتشعبة مع الطبيعة ومع الآخر، منهجا ومتنا.

مدخل عام
نحو سرديات أنثروبولوجية

1 ـ الرواية والتفاعل النصي:

مـن الإجراءات الأسلوبيـة والتقنية التي توجهت إليهـا الرواية العربية بوصفهـا خطابا متجددا، بعـد أن أحست بضيق أفق البنيـات الخطابية التي أضحـت تتكرر وتتنمط نجد الانفتاح على نصوص أخرى سابقة أو محايثة، إذ إن التقنيات تكاد تكون محدودة فيما يظل المتن مشرعا. وهو الأمر الذي لـم ينتبه إليه الروائيون إلا في وقت متأخـر. فالتجريب مثلما يمكن أن يطول الشكل أو الخطـاب السردي؛ فكذلك يمكن أن يطول بينة المحكي بحكم أن لـكل حكاية فللحكاية بنيتها ولهـا أسلوبها كما لها نظامها الذي يتغير من رواية إلى أخرى، وبالتالي يمكن للروائي أن يجتهد على مستوى إرساء بنيات حكائيـة متميزة ونشطة تتماشـى مع دينامية التصـورات الخطابية التي تروم الابتكار والتجديد في كل رواية على حدة.

وقد أفـادت هذه التقنية الروائية كثيرا الروائـي في التخلص من عبء جمـع المادة الحكائيـة مادامت متوفرة فـي نص آخر مثل فكـرة أو قصة أو أسطـورة أو وقفة تاريخية أو سيرة شخصية لبطل من الأبطال، بحيث إن هذه المـادة تشكل أرضية خصبة لاشتغـال الروائي الذي عليـه أن يتدخل لعجن المادة من جديد بهدف تحويرها واستضمار أسئلته الجديدة فيها وخلق منها متنـا جديداً يحين قصة العمل السالف ويطيل عمره القرائي بشكل آخر وفي قناة أخرى؛ ويمد الجسور بين الأجناس والخطابات والنصوص.

إن عمليــة التناصــ مع نصوص أخــرى وعجن مادتها فــي عمل روائي جديــد مهمــا كانت نوعية هذه النصوصــ وطبيعتها؛ تجعل مــن عملية الإنتاج عمليــة تقنوية صرفــة، لأن الروائي يشكل مادته من صميــم مادة متوفرة أصلا، حتــى وإن لم تكن هي بالتحديد. فانشغاله يبقــى أسلوبيا أكثر منه تخييليا، ومع ذلك فهــذا لا يُنَقص من قيمة العمل، خاصــة إذا أحسن صاحبه صنعته؛ وحور مادتــه بالشكل الذي يجعــل منه عملا بروح جديــدة؛ ويتضمــن أسئلة مغايرة تتماشى مع متطلبات العصر ورغبــات الإنسان الحالي. فالمعروف أن المعرفة تتمدد وتستمــر، لكن في قوالب جديدة وأعمال مختلفــة ومتعددة، فضلا عن كــون الروائي يأخذ أنفاسه ويجدد أدواته وحماســه بتشغيل ذاكرته النصية كما يمنــح نصه الثراء والغنــى، ويجعله موصولا بمقروئه ومقــروء المتلقي. ويغدو النص الروائي أكثر ارتباطا بسياقه التأليفي والنصي وهويته الأجناسية المتجذرة.

بهــذا المعنى، يغــدو النص حقلا ورشيا يجرب، مــن خلاله الروائي، تصورا تقنويا ينم غالبا عن وعي نقدي. ومن النصوص الروائية ما ينفتح على التــراث الصوفــي مستلهما منه قصصــه وشخصياته[1] ومشتغــلا عليه كمادة للســرد، ومنها ما يجعل مادة له السيــري والذاتي المعاش حياتيا[2]. ومنها ما يتفاعــل مع مــادة تاريخية أو شخصيــة تاريخية[3]، ومنها مــا يستلهم التراث الأسطــوري[4]؛ ومنها ما يقحــم نصوصا حرفية من كتاب آخر له علاقة معينة

1- كنمــوذج، نذكــر بعض روايات جمال الغيطانــي: حطط الغيطانــي، دار المسيرة، بيــروت، ط 1، 1981م، كتاب التجليات، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1987م.

2- نمودج رواية فوزية سالم شويش «رحيم الكلام»، دار أزمنة، عمان، الطعة الأولى، 2007م.

3- نموذج رواية العلامة لأحمد سالم حميش تستلهم شخصية (ابن خلدون) لتبني عليها محكيا سيريا غيريا.

4- كموذج، نذكر: روايات إبراهيم الكوني، رواية سعيد العلام "مدائن نون"، مثلا ورواية مها حسن: "تراتيل العدم" منشورات الكوكب، رياض الريس، ط 1، 2009.

بالمحكي دون تعليق من الرواة على مضمونه، إلى جانب المحكي الرئيسي، وذلك عبر طريقة التناوب[1] إلى غير ذلك من نماذج التفاعل مع نصوص مكتوبة أو شفهية كلها تؤدي نفس الدور والوظيفة؛ سواء على مستوى الخطاب أو على مستوى الدلالة العامة للنص السردي الروائي خاصة.

2 ـ الرواية وانفتاح الخطاب:

أصبحت الرواية العربية الجديدة ورشا مفتوحا على التجريب؛ ولم تعد ذلك الخطاب الصافي الذي يحكي فقط أو يروي أحداثا واقعية أو متخيلة تقوم بتجسيدها، بشكل من الأشكال، شخصيات قد تكثر أو تقل بحسب طبيعة الرواية والرسالة المبتغاة، بل أصبحت خطابا منفتحا يتسع أفقه لاستضمار خطابات أخرى تقترب من السرد أو تبتعد عنه، وكلها يأتي ليقوم بأداء وظيفة معينة في النص؛ أسلوبية كانت أو دلالية، ولا يكون حشرها مجرد ترف أو إقحام زائد، بل مبنيا على أساس وعي بوظيفية النظام النسقي لمكونات العالم الروائي. ومن هذه الأنماط التي ينفتح عليها المتن الروائي نذكر:

• تمديد النص لاستيعاب خطابات من قبيل: المثل، النادرة، الخبر، النكتة، الخطاب الدارجي، اللغة العامية، اللغات الأجنبية، الحكاية، الخرافة، الأسطورة، المقامة، القصة، الجغرافيا، الرحلات، الشعر، الزجل، المقال الصحفي، الخطاب الإشهاري، النقد الأدبي (الميتاروائي)، الهوامش،

1- انظر رواية سابق المسافات الطويلة، عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2007م، مثلا.

البحوث، الأغنية، السينما، المسرح، الفلسفة، الاقتصاد... وترد هذه الأنماط في جسد المحكي الروائي، غالبا بشكل جزئي، عن طريق حضور ما يحيل عليها من مؤشرات ودوال. وأحيانا، بشكل كلي، عن طريق استلهام نصوص تامة أو شبه تامة من كتب أو نماذج معروفة لدى المؤلف والقارئ معا.

• العودة إلى المنسي والهامشي والنفسي والمحرم والمحظور، بمعنى أن النص الروائي غدا عملا حفريا أركولوجيا ديناميا لا يستقر عند حدود الجاهز؛ ولا يطمئن للمألوف. لذلك انصب اهتمام الروائيين الجدد على الحفر في الذاتي النفسي والجوانب المظلمة من حياة الشخصية وفتح علبتها السوداء التي غالبا ما كانت تظل بعيدة عن الاعتبار في الكتابة السردية العربية لدوافع ذاتية وأخرى أيديولوجية، تتحاشى الإسقاطات التي غالبا ما يقوم بها فعل القراءة بين الشخصية والراوي، خاصة إذا ما كانت الرواية تحكي بضمير المتكلم. إذ إن الثقافة السائدة تمنع الذات من التعبير عن نفسها وعن مكوناتها وأسرارها الدفينة، غير أن الروائيين الجدد اقتحموا هذه العقبة؛ وجعلوا، من رهانات الكتابة المتجددة والجادة، كشف القناع عن أسئلة الذات؛ وكسر الحواجز، تلطعا نحو استنطاقها عبر المحكيات السردية؛ رواية كانت أو سيرة، لأن تصحيح المسار البشري وأحواله رهين بمعرفة ما يقض مضجع النفس البشرية وما يقلق وجودها الأنطولوجي.

وهكذا باتت العلب السوداء للكتاب معروضة ومفتوحة أمام القراء عبر ما يحكون، صحيح أنه ليس كل محكي، بالضرورة، يتوفر على السير ذاتي للكاتب، أو أنه ليس كله محكيا ذاتيا، لكنه يتوفر على جزء مهم منه.

وأحيانـا يصرح الكتـاب بذلك أو يكـون للقارئ فرصة التعـرف على تلك المعطيات من خلال المعلومات البيوغرافية للمؤلف. ويعد هذا الالتفات إلى الـذات، مـن خلال محـاورة بواطنها وحفزهـا على البـوح والإفصاح عما يؤرقها، مبادرة قوية نحو إصلاح أعطاب هذه الذات التي قد تنتقل من الذات الفرديـة إلى الذات الجمعية، وترميم تصدعها ورتق تمزقاتها العميقة؛ بعد أن كانـت، لمـدة طويلة، متكتمـة على آلامهـا ومنغلقة على نفسهـا في كبرياء مرضي. وبهذا تكون الرواية قد أعادت الاعتبار إلى الشخصية عبر الإنصات إليها ونشر غسيلها. ولعل مجرد البوح هو تخفيف من الضغط النفسي الذي يقرفص على الذات ويحجب عنها هـواء التحرر والتوثب والانعتاق، ويمنع عنها الضوء.

وأضحى، في كثير مـن الأعمال الروائية، الهامشـي والمنسي شيئين أساسيـن في المتن. وبات من اللازم الالتفات إلى كل ما له علاقة بالإنسان، قلّ شأنه أو كبر. فليس هناك ما يجب أن يهمل من قضايا الإنسان وتعالقاته مع عناصر الكون والمحيط. إذ كل ما هو هامشي يؤدي دوره ووظيفته في إطار هامشيته، وكل ما هو منسي قادر على إضاءة جوانب وجودية وسوسيوثقافية من حياة الإنسان المقصود بهذا السرد وهذا الإبداع[1].

ولم تقف الرواية عند هذا الحد من الجرأة والاقتحام، بل وصلت إلى درجة جعل الطابوهات والمحرمات موضوعا للنقاش والتساؤل والكشف.

1- انظر مثلا رواية حسن رياض «أوراق عبرية، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1997م. حيـث تتحدث عن التاريخ المنسي لليهـود بالمغرب، وتتخيل ما يشبه حفريـات لهذا العالم. وكذا روايـة الحبيب الدائم ربي، زريعة البلاد، العمدة للنشر، البيضـاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م، حيـث يذهب السـارد إلى تقشيـر التاريخ المحلـي مقدما للقـارئ تفاصيل إثنوغرافية عـن الواقعي والمتخيل لقرية ضاربة في العمق البدوي اسمها سيدي بنور.

وبعد أن كان الأمر يقود إلى النبذ والانتقام والحصار والسخط الشعبي، وبعد نضال مرير أدى ثمنه، غالبا، كتاب وروائيون كثيرون، أصبح المتن يستبيح هذه الطابوهات وينتهكها علانية ودون حجب. ويتعلق الأمر بالمعتقد الديني في مثل قول الساردة: "تساءلت بصوت خافت وخفت أن يسمعني أحد: هل فعلا يقف الشيطان هنا؟ هل يشعر بنا وبحصاننا؟ كيف أستطيع التأكد من ذلك؟ لو سألت أحد المشايخ لاتهمني بالكفر... لم علينا أن نسلم دون أن نسأل؟ أليس من حقنا أن نسأل ومن حقنا أن نجد إجابة؟ ومن حقنا أن نقبل بها ومن حقنا أن نرفضها؟ ألم يخلق الله لنا عقلا لنستخدمه؟ لَمَ يُحرمُ علينا استخدامه؟ ألم يستغفر سيدنا إبراهيم عليه السلام؟ ألم يخاطب الله طالبا الدليل؟ ألم يقل "ليطمئن قلبي"؟ ألم تأته الإجابة؟ أين نحن من هذا؟ لماذا يطلب منا الاستغفار عندما نسأل؟"[1]، وتضيف متهكمة من النظرة الضيقة التي تتبناها بعض الجهات الرسمية التي تُنصب نفسها حامية للدين والأعراض على مقاس أيديولوجي يخدم مصالحها: «هل يعي هذا الرجل ومرافقوه في السيارة أن الله ليس بحاجة إلى صلاة (غصب)؟ هل الله بحاجة إلى جسد يركع ويسجد دون إحساس أو دون رغبة؟»[2]

فضلا عن ذلك، اهتم المتن الروائي بجسد (الجنس) والصراع الطبقي (السياسة). حيث بات بإمكان العديد من الروائيين تناول موضوعة الجنس ووصف الجسد ورغباته واشتهاءاته واشتباكاته الحميمية، كما أضحى ممكنا أن يطرقوا أبواب المجال السياسي عبر فضحه وانتقاده وإبراز عيوبه واختلالاته من غير أن يكون ذلك مدعاة للمضايقة والمتابعة، بعد أن

1- أميرة القحطاني: فتنة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، 133.

2- أميرة القحطاني: المصدر نفسه، ص 36.

حصلت تراكمات تَعودَ عليها الشأن الثقافي، وبعد أن تخلصت الكتابة الإبداعية، تدريجيا؛ وحسب الآفاق العربية ومدى تقدمها في توسيع نطاق الحريات العامة، من الرقابة الأخلاقية والفقيهة اللتين لا تفصلان بين الواقعي والمتخيل، إذ تُسقط أحدهما على الآخر، وتخلط بين الكاتب والروائي والشخصية؛ وتجعلهم عناصر متطابقة، بما يتيح لهما محاكمة المؤلف ومتابعته بتهمة المس بالحياء العام وقيم المجتمع. وهي أحكام تسيء إلى الإبداع وتكرس الفهم الخطي للنصوص الإبداعية[1].

لقد شكلت هذه الاقتحامات الروائية للخطوط الحمر لهذه الثيمات (Thèmes) والموضوعات حفريات على مستوى السرد في مناطق معتمة من أسئلة الإنسان؛ وما يرتبط بها من قضايا متشابكة تهم انشغالاته الباطنية والخفية التي غالبا ما لا يصرح بها في غير الإبداع بصفة عامة والسرد الروائي خاصة.

3 ـ تشغيل الأسطوري:

من التوجهات الروائية الجديدة نجد الانشغال بالموروث الإنساني الأسطوري، إذ بعد أن كان حكرا على الشعر الحر في الماضي، فقد بات الآن منهلا للكثير من المتون الروائية الجديدة التي تجد في الأسطورة معينا خصبا لتشكيل مادتها الحكائية مع بعد التعديلات نقصًا وإضافة وتحويرا. ونميز داخل هذا التوجه بين نمطين:

1- كثير من الروائيين حوكموا أو طردوا من بلدانهم الأصلية، أو غادروها كرها بعد تضايقهم من المطاردة، ومنهم من تعرض للغدر ومحاولات القتل.

الأول: يقـوم باستلهام متن أسطوري سابـق ومعروف لدى الملتقى، ثم يتـم الاشتغال عليه بصهره ضمـن محكي آخر يكون موازيـا أو مستضمرا له. وليس من الضروري، في هذه الحالة، الحفاظ على المتن الأسطوري تماما كما ورد فـي بنيته الأصليـة، بل لا بد من تدخـل المؤلف لتحوير المـادة الأساسية والاشتغال بها تعديلا أو نقصا أو زيادة. ونمثل لذلك برواية "عائشة القديسة"[1]، حيث استلهـم الروائي متنا أسطوريا شعبيا يتداولـه العامة بالمغرب حول امرأة خرافية تدعى «عائشة قنديشة»، واشتغل به وفق ما يروم بناءه دلاليا وخطابيا.

الثانـي: يقوم بإنتاج أسطورته الخاصة بـه؛ حيث يقوم الروائي بتشييد متـن أسطوري قد يتماهـى مع بعض النمـاذج الأسطوريـة الإنسانية بشكل جزئـي، لكنـه يتميز بكونـه يتوفر على منطق خاصـ به، وبناء متفـرد ورؤيا مختلفـة. ويصبح، في هذه الحالة، الرهان الفنـي هو ابتكار هذا المتن بغض النظـر عن شـكل الصياغـة وامتدادها. ونمثـل لذلك، على سبيـل الحصر، بروايـات «مجازفـات البيزنطـي»[2] حيـث يتحـول الجحش إلـى سارد- شخصيـة، وتتخـذ الحيوانات سمات إنسيـة، ورواية «الثعلـب الذي يظهر ويختفـي»[3] حيث يمسخ الكائن الآدمي- الشخصية ثعلبا في لحظات معينة ليـؤدي دورا دلاليا قبل أن يعود إلى حالته الطبيعية، ورواية «فأرة المسك»[4] حيث تتخـذ الشخصيات الآدمية أقنعة حيوانية، ورواية «مدائن نون»[5] التي تبتكر أسطورتها الخاصة حول الخلق والسلطة والصراع.

1- مصطفـى لغتيري: عائشـة القديسة، منشورات النايـا للدراسات والنشر والتوزيـع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 2008م.

2- شعيب حليفي، مجازفات البيزنطي، دار التنوحي، الرباط، الطبعة الثانية، 2010م.

3- محمد رفزاف، الثعلب الذي يظهر ويختفي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 2008م.

4- الميلودي شغموم، فأرة المسك، منشورات الريشة السحرية، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى، 2008م.

5- سعيد العلام، مدائن نون، دار أبي رقراق للتوزيع والنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى 2010م،

وفضلا عن البعد التناصي لاستدعـاء المحكي الأسطوري الإنساني، تبـدو مع هذا التوجه قيمة هجرة النصوصـ ورحلتها، عبر الزمان، من شكل إلى شكل آخر؛ ومن بيئة إنسانية إلى أخرى؛ بعيدا عن الجغرافيات الخاصة، والسياقـات السوسيو ثقافية المتعـددة في الزمان والمـكان وارتباطا بإنسان العصر.

ويتسع المجال، في الرواية العربية، أكثر ليحتضن الفانطاستيكي بكل تجلياته المختلفة، باعتباره قريبا جدا من أشكال أخرى يتقاطع ويستفيد منها فـي آن، مثل الخيال العلمي ونتائج علم النفسـ، وما وراء علم النفس، وكذا بعض العلوم الأخرى، وغير ذلك من الصيغ التخييلية التي تقود في النهاية إلى ثيمـات أشد حبكة وراهنية تتميز عن الحكايـات المعتمدة على موضوعات مستعادة، وأيضا محكي الخيـال العلمي الذي يحكي عن المستقبل بمخيلة استقباليـة»[1]. وتكون الغاية من استدماج المكـون العجائبي تأكيد المفارقة وبعـث الحيرة والشك في نفس المتلقي عـن طريق إبراز ما هو فوق طبيعي، وتقليصـ دور ما هو طبيعي حينا أو توظيفه للإيهام مرة ثانية، كما يتم اللجوء إلى خرق ومسخ هذا الطبيعي أو تدميره في مرة ثالثة[2].

4 ـ استلهام وقائع من التاريخ البشري:

وجدت كثير مـن الروايات ضالتها في المتـون التاريخية ومصادرها المرجعيـة، حيث عـادت إليها لتحيي وقائـع قديمة أو شخصيـات تاريخية

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، المعرب، الطبعة الثانية، 2007م، ص 184.

2- شعيب حليفي، المصدر نفسه، ص 183.

مقبـورة في الزمان والمكان[1]؛ وتنفخ فيها الروح كي تجعلها محايثة للعصر عبـر إقحام شخوصـ أخرى أو تغيير المـكان الذي وقعت فيـه أو استبدال النتيجة بنتيجة أخرى. وفي كل الحالات، يتم تحيين المادة التاريخية بإلباسها زيـا جديداً يعطيهـا راهنيتها؛ فكأنها وقعـت للتو. وهكذا يفهـم القارئ أن التاريخ يعيد نفسه، وأنه لم يكتب ليخزن في الأرشيفات للذكرى، بل ليكون كتابـا مفتوحـا، على الدوام، أمـام التأمـل والمساءلة، فكثير مـن الأحداث والوقائـع البشرية تعيد نفسها في أشكال مختلفة وصياغات جديدة لتعبر عن قضايا إنسانية لها مصداقيتها الآن.

إنهـا، بهـذا، تكون قد وصلت بيـن جسور الماضـي والحاضر، من جهة، وشَغَّلـت القارئ على المتن التاريخي من جهة ثانية. إذ لم يعد القارئ آلـة كسولة لاستهلاك المنتوج، بل إنه أضحـى عنصرا نشطا يسائل ويشارك ويحـاور العمل، بـل يضيف إليه ويقترح لـه معنى عبر التأويـل والاكتشاف والمشاركـة في البناء والتشييد؛ سواء على مستوى القصة أو الخطاب. وهذا طبعـا لن يتـاح لكل المتلقيـن، تبعا لمؤهلاتهـم وإمكانياتهـم ومستوياتهم المعرفية والثقافية.

وغالبـا مـا تكـون هـذه الوقائع شهيـرة ولها وقـع قوي فـي التاريخ الإنسانـي؛ بحيث إنها تحـدث ارتجاجات وتحولات كبـرى وتنجم عنها خرائط جديدة للتفاعلات الإنسانية[2].

1- تنظر على سبيل المثال رواية «العلامة» للكاتب بن سالم حميش، المعارف الحديدة، الطبعة المغربية 2001م.

2- انظر على سيل المثال: رواية «حرب البسوس» للكاتب بشير القمري، منشورات أبي رقراق الرباط المعرب، 2006م.

الفصل الأول

الأبعاد الرمزية للجسد في الخطاب الروائي العربي

1 ـ الجسد في الرواية العربية: من الحسي إلى الرمزي:

1 ـ 1 الحسي اللذوي:

غيـر أن المتتبـع لتطور الخطـاب الروائي خلال نهاية القـرن الماضي وبدايـة القـرن الحالـي، يفطـن بصـورة واضحـة، من خـلال هـذه الصنافة taxonomie مـن الروايات، إلى الاشتغال الكبير علـى الجسد بوصفه علامة تخييلية رمزيـة استوعبت أسئلة الإنسان برمتها، ويتجلى هذا بشكل يجعل منه ظاهـرة ثقافية بامتياز، ويتشكل الجسد، كما تصفـه اللغة الروائية وكما يتمثله المتـن، عبارة جسد آدمي حسي، لا تبدو وظيفتـه إلا من خلال فعله الإغرائي (الـذي يصبح ميزة ثقافية) أو من خلال آدائه لدور جنسي مادي أو استلهامي، حيث يبـدو مترعـا بالشهوة مليئـا بالرغبات المكبوتـة والمتهيجـة؛ المهيأة للانفجـار، بما لا يجعل "سؤال الجسد منفردا عن متغيرات أخرى مثل الحب وإدراك المعنى في الحياة. بيد أن هذه المتغيرات لم تجعل هذا السؤال بسيطا بل أدخلته في دوائر من التعقيد لها بداية ولا نهاية لها"[1]. إن الجسد هو المدار الـذي تنتظم حوله كل مكونـات الرواية وعناصرها. فهـو منبعها ومصبها في الآن نفسه. فهو حاضر في كل تضاعيف الرواية، بل وفي كل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة. وهو حاضر في الرسوم، وفي الكلمات، وفي الصور، وفي الأحلام، وفي السياسة والأخلاق والسلطة. كل شيء يدور حول الجسد[2].

1- رفيقـة الطالعـي: الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، دار الانتشار العربي بيروت ، ط 1، 2005، ص 187.

2- سعيد بنكراد، النص السردي: نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996م، ص111.

ومـن المؤكد أن الأدب الأنثروبولوجي غنـي بتوصيف الجسد، فهو يجليـه نصيـا، مبرزا قيمـة التعقيد والتركيـب اللتين تميزانه. ولكـن إذا كان المنظور الأنثروبولوجي يعزز ملاءمة الجدل بين الطبيعة والثقافة، فهو يسمح أيضـا، بمساءلـة التعريـف الأوحد الـذي منحتـه الحضارة الغربيـة تاريخيا للجسـد، والـذي فرض كنظـرة أحاديـة وخطـاب شرعـي، في حيـن أن التخصصـات البيولوجية والطبية تحتكر معرفة وتدبير الجسد في إقصاء لكل الأشـكال الأخرى[1]. وعلى عكس ذلك، لما يتناول الجسد كحدث ثقافي، يصبـح عنصرا أنثروبولوجيا حاملا لمعنى فـي غياب أية غائية، إنه يبنى انبثاقا عن الممارسات والمؤسسات بمعزل عن كل قصدية، إنه ينقش في لغة أولية، ويشـارك في فعـل جمعي. وأكثر من ذلـك، فكل رفض بسيـط للبيولوجيا، يجعـل التأويـل الأنثروبولوجي للجسد يلغي خصوصيته فـي انبنائه كحدث تاريخـي ومجتمعي، يقام بوساطة رمزية جماعية تدمجه في التركيبة الثقافية. الجسـد، بهكـذا معنى، يصبـح واحدا مـن العناصر المتناسقـة التي لا تقبل التجـزيء. إنه ملازم لإدراك كلي متميز، يهيئ له الفضاء والشكل المختلفين اللذين يمنحانه إجراء تحليليا حداثيا[2].

إن موضـوع الجسد ملائـم بشكل خاص للتحليـل الأنثروبولوجي، لأنـه ينتمي، حتمـا، إلى الأرومة التـي تحدد هوية الإنسـان، فبدون الجسد الذي يعطيه وجها، لن يكون الإنسان على ما هو عليه (...) إن وجود الإنسان

1- Jacques Saliba, « Le corps et les constructions symboliques », Socio-anthropologie [En ligne], N°5 | 1999, mis en ligne le 15 janvier 2003, Consulté le 14 novembre 2010. URL : http://socio-anthropologie.revues.org/index47.html

2- Jacques Saliba, « Le corps et les constructions symboliques, op. cit, même document.

وجود جسدي"[1]. وهنا تبرز التضاريس الجسدية المحرضة على المتعة عبر تركيز الوصف من خلال عين الرواي، مشاركا كان في الحدث أو محايدا، على التقاطيع المثيرة للفتنة سواء في جسد الرجل أو جسد المرأة. وسنركز هنا على نوعين من النظر إلى الجسد داخل الرواية العربية، من خلال المتون التي اشتغلنا بها، الجسد الحسي الإيروتيكي والجسد الرمزي الثقافي، على اعتبار أن الجسد ظاهرة مركبة من القوى الفاعلة الظاهرة والمضمرة.

إن الزمن التحريمي الذي "استغرقه الجسد الإنساني في عزوفه عن ممارسة طاقاته المكونة لقواه الجسدية استنزف قواه الروحية والذهنية وجردها من دوافعها الفطرية وانتشاءاتها التاريخية، وحجب الجسد، وحوله إلى وتن حجري، وأقاله من وظيفته الحيوية في معمارية الحياة السوية"[2]. ومن هنا كان «الجسد موضوعا للسرد، وموضوعا للاستذكار والاستباق والاستيهام، وموضوعا للغة أيضا، فمنه تخلق لنفسها تركيبا جديدا لا يدرك إلا في علاقته بما يتولد عن الجسد من هزات وإيماءات وآهات حيث يصبح للكلمات قضيب وفروج»[3].

وهناك مبرر آخر مهم يدعو إلى تناول مثل هذه الموضوعات في تحليل السرد العربي، ألا وهو كون الناس أحيانا؛ يتكلمون دون أن يعلموا أن ما يتلفظون به، في الغالب، مناف تماما لحركات أجسادهم التي يفترض فيها

1- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترحمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الحامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993م، ص 5.

2- ميير الحافظ: الجنسانية: أسطورة البدء المقدس، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 2008م، ص 30.

3- سعيد بنكراد، السرد الروائي تجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، الطبعة الأولى، 2008م، 54.

أن تكـون مطابقـة أو معززة للمتلفظ بـه. فكغيرنا من الأنـواع تسيطر علينا قواعـد بيولوجية تضبط أفعالنـا، وردود أفعالنا، ولغـة الجسد، والحركات. والأمـر الآسـر هو أن الحيـوان البشري نـادرا ما يعي وضعياتـه، وحركاته، وإيماءاتـه التـي قد تروي قصة مـا، بينما قد يـروي صوته قصـة أخرى"[1]. وأكدت الإحصائيات أن النساء أكثر انتباها لحركاتهن من الرجال، ومدركات جيـدا بحدسهن لمنطوق الجسد الإشاري. إنهـن يتمتعن بقدرة فطرية فائقة علـى التقاط الإشارات غيـر اللفظية وفك رموزها، فضلا عـن تمتعهن بعين دقيقـة بالنسبة إلـى التفاصيل الصغيـرة. وذلك هو السبب فـي أن قليلين من الرجـال يسعهم أن يكذبوا على زوجاتهن دون أن يتعرضوا العواقب وخيمة، في حين أنه عكس ذلك، بمكنة معظم النساء حجب الحقيقة عن الرجل دون أن يدرك ذلك[2].

1.1.1 الجسد الإيروتيكي:

يبـرز باعتباره موضوعة طاغية أكثر ممـا تبرز الأنواع الأخرى للجسد، انسجامـا مع التوجـه الروائي الجديـد الذي اقتحـم الطابوهـات بغية خرقها وكشف الحجب عنها، وهو توجه لم يقتصر على الجنس الروائي، بل هي سمة سـادت أغلب التوجهات الفنيـة والأدبية كالسينما والتشكيـل والفيديو كليب والقصـة القصيرة والحكي الشعبي، لكنه في الرواية خاصة، ومع مرور الوقت، بـدأ يأخذ طابعـا تفصيليا أكثر يصل حـد التصوير المتحرك للجسـد عبر اللغة (التصوير السـردي). "إنه وصف شكلي محادث يستهـدف الجسد في ذاته،

1- آلن بييز، لغة الجسد، تعريب سمير شيخاني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م، ص 8.

2- آلن بييز، لغة الجسد، ص: 9

ويتقيد بالحدود الظاهرية والحسية لأعضائه وملامحه ويخضع في حكمه عليها لمقولات النوع والكم والكيف واللون والحجم والحركة وهي المقاييس الاستتيقية ذاتها التي يستحضرها أي فنان في رسم لوحة تصويرية"[1]. وسيقود هذا التوجه إلى وضع الجسد داخل النص باعتباره الشخصية الرئيسية التي تتحدد عبرها وفيها كل الشخصيات القاطنة للعالم الروائي[2].

وبدأ التنافس يشتد بين الروائيين والروائيات الذين يختارون هذا التوجه من أجل الإمساك بالتوصيف الأكثر تأثيرا في المتلقي، ذلك الذي يستطيع إلهاب رغبته أو تحقيق الذروة الجنسية عبر القراءة تماما كما يحصل عندما يشاهد فيلما جنسيا، أي أن الكاتب يرغب في أن يجعل التوصيف معادلا للتصوير بالكاميرا مع التركيز على اللقطات المهيجة لكافة حواس الجسد الجنسية مثل الذي يحصل مع هذا المقطع: "أركع أمامه وانحني، أفرك رأسي عليه وأريده أن يملأ فمي، وأكاد أختنق لهفة، وينتشر وامتص شرهة حتى آخر قطرة وأرفع عيني إليه لأرى وجهه المعذب باللذة، يتشنج مرميا إلى الوراء ويداه على شعري الآن فقط يمكنني أن أعود إلى العالم مضيئة بطعمه في فمي ثقيلا أبيض حلوا يتضوع برائحة الكافور الواخزة"[3]، وتضيف الساردة في الرواية نفسها: «كنت أصل إليه مبللة تماما يكفي أن أفكر فيه كي يفور دمي»[4]. ونميز داخل هذا التوجه بين عدة أنواع:

1- هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس البيضاء، ط 1، 2006، ص 26.

2- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 57.

3- سلوى النعيمي، برهان العسل،رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2008م، ص/ ص: 32 - 33.

4- سلوى النعيمي، مصدر مذكور، ص 29.

1.1ـ2 التلميح الجنسي:

ويلجأ الروائيون، في هذا الاختيار، إلى استعمال لغة إيحائية، لأنهم يتبرمون غالبا من التفصيل الممل للعلاقة الحميمية ولا يوردونها إلا مرتبطة بوظيفة معينة تؤديها داخل نسق مكتمل من الوظائف التي يقوم بها السرد الروائي داخل المتن، لذلك فهم ينصرفون بدل التصوير الفاحش باللغة إلى التلميح عبر ذكر الرائحة أو العطر أو النظرات أو الفواكه أو الماء أو غيرها من التعابير الإشارية التي يفطن القارئ من خلالها إلى أن الأمر يتعلق بتلميح جنسي.

وعلى هذا الأساس، فإن الجسد لا يقدم، في النص، إلا عبر ما يثير الشهوة، إنه مجزأ: إنه نهد وصدر وخصر وساق وتفاصيل أخرى لا يكف النص عن التلميح إليها. إنه الأجزاء التي تحتضن الشهوات وتثير اللذة وتوقدها[1]. وهنا، يُشَغِّلُ التركيبُ اللغوي للسرد القارئَ لأنه يضعه في موقف بنائي يعيد من خلاله تفصيل العلاقة عبر ملء الفجوات وتخيل التتمة لتكتمل لذة القراءة. وتتضح هذه الصورة في المقطع السردي التالي: تعلو صيحات الإعجاب:

- يا حلو يا أبيض!
- صباح القشطة...
- يا ويل قلبي على ها الغزال...
- ما يفل الحديد إلا الحديد!
- ارفعي البوشية يا مزيونة..

1- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، 62.

(ترتعش ضحكاتهم الصبيانية، تهزني، تتبلل ملابسي التحتية وتملؤني بشعور لذيذ)[1].

هـذا عن التلميحات غيـر المباشرة، أما التلميحـات المباشرة فتكون بالغمز أو الابتسام أو إطالـة النظر في المناطق الحساسة من الجسد (الصرة، العينـان، الصدر، الساقـان..) أو العض على الشفة السفلـى أو الضغط على راحـة اليد عنـد المصافحة أو فتـح الرجلين عنـد الجلوس كشفـا للأعضاء التناسلية أو حكها أو التغزل بكلمات مثيرة، وقد برعت الروائيات الخليجيات خاصـة السعوديات منهن في توصيف رغبات المرأة وتعرية حميمياتها ضدا علـى شدة الرقابـة والمنع اللذين تفرضهمـا السلطة الدينية علـى الكاتبات، حيث قلبـن الآية، فبرزت جـرأة الشخصيات النسائية فـي التغزل بالرجال، وفضـح رغباتهن، وتعريـة أجسادهن وكشفها أمام القـراء، تقول الساردة – الشخصيـة: "ألتصق بجسده وأغمر وجهي تحـت إبطه وأتنفس رائحته ملء صدري"[2]، وتضيـف– في نفس الموضوع– إحدى الشخصيات في رواية الضوء الهارب: «... كان يجلس إلى جانبي رجل أسود... أحسست أنني لو ضاجعتـه لأدركت ذروة المتعة التي افتقدتها من زمان، فأسرعت أمسك يده ضاغطـة عليها في حنان وقـد اشتعلت عيناي بذلك البريـق الفاضح، بدوره أخذ ينظر إلي بعينين متجاوبتين، فأشرت إليه أنني أدعوه إلى شقتي القريبة من المقهى... وكان ما توقعه حدسي»[3].

وإذا كان الكتـاب الذكور يستحضرون المـرأة كجسد لا يبرز إلا من خلال فعل الإثارة الشهوانية التي يحدثها لدى الذكر، أي أنها تحضر بوصفها

1- مها الحهي، العباءة، العباءة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص82.

2- سلوى النعيمي، برهان العسل، ص 32.

3- محمد برادة: الضوء الهارب، ص 78.

جسدا لا صوت له، إذ هي مجرد مثيرات فيزيقية، والقارئ لا يستطيع ولوج عالم المـرأة وجسدها ونفسها إلا من خلال ما يريـده السارد[1]، فإن السرد الروائـي النسائي عكس الآية، وأصبح بمقـدور المتلقي أن يلج بوابة الجسد الأنثـوي من خلال لغته الخاصة، وانفعالاتـه المتفردة، وصوته المتميز دون وساطـات، تقول فاتحة مرشيد فـي مقطع من إحدى رواياتها: «أذن ولا أذن مـوزار تبلغ الجسـد وتأخذ مكانـه تلتقط أرهـف ذبذبة صوتيـة تنبعث من حضورهـا الرائع: حفيف فستانها وهي تضـع ساقا عن ساق؛ همهمة أناملها وهي ترفع خصلات شعرها الداكن من على جبينها، رفة الرموش وهي تتردد قبـل تصويب سهامها نحوي، نبض قلبها الذي يسرع مع كل انفعال ويستقر بعـده، ثم أنفاسها عندما تصمت قليلا، وأنفاسها وهي تنفث دخان سجائرها إلى البعيد»[2]. إن هذا التوجه النسائي في الكتابة الروائية يأتي كرد فعل مبتكر للفتنـة والشر والخطيئة علـى التصور الذهني الذكوري الـذي يصف جسد المـرأة بكونه صانع السوء، فيه كثير من الإجحاف والتطرف، فهو "ليس في حقيقتـه كتلة لهـا مواصفاتها الفتنويـة والاشتهائية المثيـرة للغرائز فحسب، وإنمـا جسد تشكل صياغاته الفتنوية خطابـا جماليا خلاقا يحفل بالدلالات التاريخية والثقافية والأخلاقية والقدسية والإخصابية والتربوية..."[3].

3.1.1 التصريح الجنسي:

يتم في هـذا النمط الوصف التصريحي المباشـر للعملية الجنسية بين الرجـل والمرأة سـواء من خلال اللغـة الإباحية التي تمهد لهـا أو من خلال

1- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 80.

2- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، الطبعة الأولى 2009، ص70.

3- منير الحافظ، الجنسانية، مرجع مذكور، ص 34.

التماسات والمقدمات الأولى التـي تسبق الالتحام الحميمي بين الجسدين. ويورد الروائي، هنا بالتدقيق، اللغات الجنسية المهيجة وكيفية إثارة الجسدين لبعضهمـا عبر التسليط القوي للضوء علـى تضاريس الجسد الأكثر حساسية وتهيجا للحواس الإيروتيكية، بل ويستمر الوصف من أول مقدمة جنسية إلى بلـوغ أحدهما أو كليهما نشوة الذروة والاسترخـاء، تقول الساردة: "كنت أعـرف أن الجمـاع أفحشـه ألذه، ومـع ذلك كنـت أحـاول أن أكتم حتى أنيني"[1].

والملاحـظ أنه بالرغم من أن الجنس في زمن الصورة وانتفاء الحدود الجغرافيـة وهيمنـة الشبكـة العنكبوتيـة لم يعد مـن الصعـب تداوله بشكل مكشـوف أحيانا ما عدا في بعضـ الدول المشرقية المحافظـة التي ما تزال تمارس ضغوط متفاوتـة على الكتاب بهدف التخلي عن الإباحية، فإن كثيرا من الروائيين ما زالـوا يتشبثون بضرورة تفصيل اللقطة الجنسية واستعراضها بشكل كرونولوجي روتيني في بعض الأحيان خاصة لما تكون اللقطة خالية من الأهمية وليست لها أية وظيفة دلالية أو نسقية تخدم النص عامة والأغرب أن كثيـرا من المشاهـد الجنسية الخليعة ترد في بعضـ النصوص لتدل فقط علـى ذاتها عبر فعل الإثارة والإغـراء، وكأن تتبع مشاهد من هذا النوع، عبر الرواية، ما زال يغري القراء علما بأن المواقع الخليعة تعرض الأفلام الجنسية بكافـة أشكالها، وكثير منها عربي، وبالمجان. كمـا أن المراهقين يتداولون الأقراصـ المدمجة المنتشـرة في الأسواق دون رقابـة بأثمنة زهيدة، الشيء الذي يتاح معه الحصول السهل على اللقطة الجنسية بالواضح (عبر الصورة المتحركة). فما فائدة أن نفصل، عبر المكتوب السردي الروائي، في وصف

1- سلوى النعيمي، المصدر نفسه، ص 14.

المشاهـد الجنسية مـا دامت لم تعد ممنوعـة فعليا وليس بالإمـكان إطلاقا محاصرتهـا في ظل هيمنة الشبكة العلائقيـة للإنترنيت والأجدر بالروائي أن يجتهـد لمنـح كتابتـه الإيروتيكية بعدا ترميزيـا يخرج بها من تلـك النمطية البصريـة التي تنجـح الأفلام في بثها وتصويرها بحرفيـة عالية لا تقدر عليها اللغـة مهما بلغ صاحبها من التمكن؛ نظـرا للطبيعة التأثيرية للصورة وقدرتها المباشرة على مخاطبة الغرائز دون وساطات تقتضيها طبيعة التركيب اللغوي، الـذي يجب أن يُخضع الدمـاغ البشري لمجموعة مـن العمليات التحويلية ليصيـر التركيب اللغوي بفضلها، تركيبا بصريا فـي مثل حديث الشخصيتين التاليتين وهما يتبادلان لغة الجسد الغريزية:

- "كنت تشتهيني مثلما أشتهيك؟
- تمنيتك منذ رأيت هذا في بنطالك
- لكن لم يكن هكذا
- اتركه لي قليلا وسأريك كيف كان
- يبدو أن كل الشفاه تجيد هذا العمل"[1].

ويرتبـط هنا، الجسـد، لما يخـرق الطابوهات ويتعلـق بالشهوات، بالحـرام، فالإنسـان الذي ينتهك حرامـا يغدو هو نفسه حرامـا، لأنه يحوز مقـدرة خطـرة على حـث الآخرين على الاقتـداء بمثالـه. إنه يوقـظ الغيرة والحسد: لِمَ يكون مباحا له ما هو محظور على الآخرين؟ إنه إذن معد فعليا، وذلـك ما دام مثالـه يحث علـى تقليده، ولهذا فـإن تحاشيـه واجب. لكن الإنسـان، حتى بدون أن ينتهك حراما، يمكن أن يصير حراما بصفة دائمة أو

1- خالد الأنشاصي: رفيق الترائب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1 2005 م، ص 177.

عارضة، وذلك إذا ما وجد في وضع من شأنه أن يثير رغبات الآخرين المحظورة وأن يولد لديهم صراعا بين قطبي ازدواجيتهم"[1].

4-1-1 تعنيف الصورة الجنسية:

أحيانا؛ يخرج الروائي التصوير اللغوي السردي للمشهد الجنسي من طبيعته الإغرائية المتبادلة التي يسعى من خلالها على تهييج رغبات الذكر والأنثى في الالتحام من خلال الرغبة المتبادلة إلى التصوير التعنيفي للدلالة الجنسية، حيث يقوم أحد الجنسين؛ وغالبا ما يكون الذكر، انطلاقا من نزوعات تؤججها مفاهيم سائدة كالفحولة والذكورة والهيمنة، بالفتك بالآخر دون مراعاة لشروطه الإنسانية ودون استشارة رغباته التبادلية، علما أن "الطبيعة لم تنتصر للرجل ضد المرأة، ولكن الرجل انطلاقا من وعيه الفحولي بالعالم هو الذي ذكرن المعرفة وذكرن العلم وذكرن السياسة وذكرن الإبداع وأنثن، في المقابل، الطبيعة وأنثن المرأة وأنثن العاطفة وأنثن القلب"[2].

إن الرجل، بناء على هذا الوعي، يستحوذ على جسد الأنثى دون أية مبادرات تفاعلية استشارية، بل دون أية بروتوكولات تمهيدية يقدم، من خلالها، لفعل الجنس، همه، في ذلك، هو تحقيق المتعة القصوى التي تنطوي وتتأسس على مخزون ذهني يحتقر المرأة ويستهين بالجسد المؤنث[3]. إذ يلتهم جسد الذكر جسد الأنثى مثلما ينقض الوحش على

1- سيغموند فرويد، الطوطم والحرام، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة 2008م، ص 48.

2- سليم دولة: الثقافة... الجسوية الثقافية»، الذكر والأنثى ولعبة المهد»، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا (دمشق) ط 1، 2009، ص 128.

3- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1998م، ص 14.

الفريسة استجابة لرغبة داخلية أحادية لا تراعي الفعل التواصلي التبادلي للجسد الآخر انتصارا للمبدأ القائل بأن: «الشراهة مرتبطة بالجنس لكون الفمي هو الشعار الناكص للجنسي»[1]. وقد أهلت عدة عوامل المرأة لأن تكون تحت وصاية الرجل سواء ما يتعلق بالجانب الفسيولوجي أو ما يتعلق بطبيعة مهامها في الحياة، يقول وول ديورانت: "فعجزها الذي يعاودها مع الحيض، وعدم تدريبها عمل حمل السلاح، واستنفاد قواها من الوجهة البيولوجية بسبب الحمل والرضاعة وتربية الأطفال، كل ذلك عاقها في حربها مع الرجال، وقضى عليها أن تنزل منزلة دنيا في كل الجماعات[2]. هذا الخصام من الأنثى مع جسدها هو الذي يجعلها تتراجع، خاصة أنه يفرض عليها وضعا بيولوجيا صعبا يتحول في أغلب الحالات إلى تضايق سيكولوجي كبير، وضغط اجتماعي قوي، تماما كما وصفه هذا المقطع: "الدم أحمر قانيا، الجرح كان في الموضع الذي أخجل منه، وكلما غسلت الدم النازف، ومسحته جيدا، عاد ونزف من جديد، وغير ذلك، كان الألم في أسفل بطني فظيعا، لم يصبني من قبل مثيل له حتى في أقسى حالات الإسهال. في الرابعة عشرة من عمري، كنت واثقة ان ما أصاب البنات لن يصيبني في عمرهن، وقد عشت ذلك الوهم على طريقتي"[3].

1- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ترجمة مصباح الصمد المؤسسة الحامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط3 ، 2006، ص 92.

2- وول ديورانت: قصة الحضارة، الجزء الأول من المجلد الأول- نشأة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، صادر عن جامعة الدول العربية، دون سنة أو مكان النشر، 60 -61.

3- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، اكتشاف الشهوة، دار الريس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م، ص 15.

إن الذكـر هنا، يفرض هيمنته علـى الأنثى ويصادر رغباتها بل ويعامل جسدها كسلعة (تبضيـع الجسد) وهنا يكون الجنس قد أدى عكس وظيفته التـي هي النشوة ما دام حقق رغبـة الأول (الذكر) وأساء للثاني (الأنثى) التي تحس بالألم المضاعف: ألم التعنيف الجسدي وألم هتك العرض والكرامة بوصفه كائنا آدميا. فممارسة الجنس على كائن دون رغبته يعد اغتصابا مهما كان العقـد بينهما. والتعنيف الجنسي للجسد يكون عبر أشكال وممارسات متعـددة، فضلا عن كون مجرد الشروع فيـه ونية فعله انتهاكا لحرمة الجسد المفعول به، ومنها:

– **التعنيـف الجسـدي**، حيث يعمـد أحد الجنسين إلـى العنف المادي لإرغام الآخر على المشاركة الجنسية، ونمثل لذلك بقول السارد: "وجدتني انقض عليهـا وانزع ثيابها بالقـوة. صفعتني وصرخت مناديـة الحارس، لا أعرف كيف فار دمي، في لحظة من جنون، فهجمت على السكين الذي كان على الطاولة قرب صحن الفواكه وطعنتها في صدرها مرة ثم مرة ومرات لم أكد أعرف عددها وأنا أصرخ بهستيرية"[1].

– **الإكراه على الفعل دون رغبة** (السلطة المادية أو الرمزية)، ويبرز ذلك فـي مثل هذا المقطـع: (ودون كلمة نزع هو الآخر ملابسـه واستلقى فوقها كانـت عيناها تتطلعان إلى السقف وهـو يلهث بأنفاسه فوقها فيما كان يحفر بقضيبـه الذي انتصب فيهـا مثل عمود. لم تتكلم حتـى عندما قلبها وحاول إدخاله في مؤخرتها كان من الصعب عليه فتح عضلات مؤخرتها التي كانت متقلصـة جدا في تلك اللحظـة، وعبثا حاول، ليفاجئ نفسـه يقذف بسرعة فـوق عجيزتهـا. لـم تتكلم حتـى عندما قلبهـا مرة أخـرى وأدخـل قضيبه

1- فاتحة مرشيد: مصدر مذكور، ص 141.

المسترخي واللزج في فرجها كانت تتطلع إلى السقف تنتظر أن يقذف. كان يجهد نفسه حتى قذف. لم تتكلم حتى عندما نهض يدخن سيجارة ويذهب للتلفون. لم تسمع بالضبط ما كان يقوله، لكنها بعد ساعة كان عليها أن تستيقظ مرة أخرى لتراه على هيئة رجل بكامل قيافته العسكرية، التصقت ثلاث نجمات فوق كتفه. يهزها بعنف، ويخرج قضيبه من فتحة البنطلون. كان يدخل قضيبه في فمها ويقول لها "مصي يا قحبة لا تقولي: عجل أنا طالبة كلية". لم تتكلم، إنما راحت تمص. قضيب الرجل يتصلب أكثر وصوته يزداد باللهاث وهو يصرخ بها: "راح أطر طيزك أربع طرات بهذا العير الغليظ". بالفعل ارتعبت في تلك اللحظة ليس من قضيبه الذي لم يكن غليظا كما ادعى، إنما من هيئته المخيفة. كانت عيناه جاحظتان بارزتان من محجريهما. لم يكن ينيكها، إنما تصورته وكأنه يتهيأ لقتلها، لذلك فعلت كل جهدها كي يقذف في يدها"[1]. وتبدو هنا، بشاعة الانتهاك للإنساني والقيمي حيث يختصر الجسد الآدمي في مجرد شيء مستباح بكل الطرق؛ و»في هذه المدارات تسقط عن الشخصية جميع أبعادها الاجتماعية والعلمية كي لا تحتفظ سوى بطبيعتها العضوية وبعدها الإيروسي سواء في حيادها أو تعالقها مع باقي الشخوص"[2]؛ علما أن الشرائع دوما كانت تسعى إلى ضمان احترام خصوصية الجسد الأنثوي وتشريفه، وتحريم انتهاك حرماته. إن التحريم «من هذا المنظور، فعل ثقافي يضفي على الجسد طابعا قدسيا. هكذا، فإن الزواج يشكل موطن تحويل الشهوة إلى فعل اجتماعي وقدسي. لذا يأخذ الجسد حقه في علاقة توازن يكون للإشباع الجنسي فيها دور

1- نجم والي: تل اللحم، دار الساقي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 2001، ص 49.

2- هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس البيضاء، ط 1، 2006، ص 19.

أساسي»[1]. كما أن جغرافية الرغبة تصبح لها حدود وهندسات معلومة لا ينبغي تجاوزها «فالفرج للوطء والفم للأكل والإست للتبرز، ولا يلزم أبدا استبدال عضو بآخر وإلا غربت صورته، وفسدت العلاقة الجنسية ودخلت مجال المحرم»[2]. لكن هذه الرابطة المقدسة بين الشريكين لا تكون دوما على ما يرام، فغالبا ما تكره المرأة زوجها بفعل سلطويته أو نرجسيته وعدم احترامه لرغباتها وجسدها، وهذا ما تعبر عنه فضيلة الفاروق في هذا المقطع: "تخيلني (الزوج) عاهرة تتعرى أمام أول زبون تحمله لها الطريق. كيف لغريبين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب؟ (...) وفي اليوم السابع جن جنونه، حاصرني في المطبخ، مزق ثيابي، ثم طرحني أرضا واخترقني بعضوه. لم يحاول أن يوجهني، لم يحاول أن يفهم شيئا من لغة جسدي. أنهى العملية في دقائق ورمى بدم عذريتي مع ورق "كلينيكس" في الزبالة"[3].

وتعالج فضيلة الفاروق هذا المشكل تاريخيا بوصفه ناجما عن تراكم ثقافي في مجال المرأة والجسد، تقول: "منذ والدتي التي ظلت معلقة بزواج ليس زواجا تماما، منذ كل ما كنت أراه فيها يموت بصمت، منذ جدتي التي ظلت مشلولة نصف قرن من الزمن إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه. منذ القدم، منذ الجواري والحريم، منذ الحروب التي تقوم من أجل مزيد من الغنائم، منهن... إلي أنا، لا شيء تغير سوى تنوع في وسائل القمع وانتهاك كرامة

1- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1999م، ص: 60.

2- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 60.

3- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، دار الريس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م، ص 10،

النســاء. لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي، وكثيرا ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة..."[1]

ويبــرز هــذا السلــوك أيضا فــي الاغتصــاب القهــري الممارس على القاصرات المحرمات: «اغتصبتُ وأنا في السادسة من عمري على يد زوج أمــي، طفلة ينقصها حنان الأب كنت، وكان الأب المتاح قد استباحني باسم حبــه لي»[2]. ويبرز العنف الجنسي أكثر في هذا المقطع السردي الذي يجبر فيــه شخصــ فتاة علــى الخضــوع لنزواته دون أدنــى تفاعــل: (قابلني عاريا فسقطت قــرب الباب حين لاحظت تدلي كرشه الضخــم. أمسك بي بقوة. حاولــت الهــروب لكني لم أفلــح سقط فوقــي فغابت الدنيــا واختفى القمر تدريجيــا خلف جفوني الثقيلــة حين استيقظت وجــدت نفسي وحيدة وقد تعرى جزئي الأسفل»[3].

إلا أن المــرأة كانت دوما ترد على هــذا التعنيف والغصب الجسديين بعنف رمزي مضاد تنتقم من خلالها لنفسها من مؤسسة الزواج، ومن الزوج، ومــن النظم العرفية والثقافية التــي تشيئ جسدها، وذلك عبر ممارسة الزنا أو العشق السري لرجل آخر غير الزوج مستملحة بذلك طعم الخيانة، وقد ورد ذلك بكثرة في روايتي "مخالب المتعة" لفاتحة مرشيد، حيث تقوم مجموعة مــن النساء، المتزوجــات برجال من طبقــة أرستقراطية لا يلبــون حاجاتهن الجنسية، بخيانة العقد الأسري وممارسة الجنس المحرم مع شبان يوصلونهن إلى الذروة بالمقابل المادي، إذ يقدمن الجسد والمال من أجل بلوغ المرامي

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003م، ص 12.

2- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص 85.

3- مها الجهني، العباءة، ص 157.

الغريزية التي لم يفلح زوج الحلال في تحقيقها لزوجته[1]، و نفس الشيء يحصل في رواية خالد الأنشاصي «رفيف الترائب» التي يتسلل فيها البطل إلى حرمة الدور لممارسة الجنس الحرام مع النساء في غيبة أزواجهن[2] برغبة منهن.

وهذا السلوك البشري تجاه الخطيئة أو الخيانة، كان يحدث من زمن بعيد، وفي شتى الحضارات، فمع الأسرة الأحادية، حيث التقييد الجنسي في أعلى درجاته، ظهرت «الخيانة» الزوجية والدعارة. وفي الواقع لم يكن التزاوج أحاديا إلا بالنسبة للمرأة، بينما كان الرجل يتمتع بفوائد التزاوج الجماعي[3].

5-1-1 التعنيف اللفظي (العنف الرمزي):

وذلك عبر إهانة الذكر للمرأة أو العكس عبر الشتم والسب والتحقير والتنقيص من قيمته، مثل الذي تقوم به إحدى الشخصيات الأنثوية في رواية "مخالب المتعة": "لم أعرف كيف شدتني من يدي امرأة في منتصف العمر أو أكثر وزجت بي في غرفة صغيرة لا تتسع لأكثر من سرير، استلقت فوقه، أشعلت سيجارة، رفعت قميص نومها الشفاف إلى عنقها، أفرجت فخذيها وقالت وهي تغمزني: "تعال أرني همتك يا الرويجل"، صدمتُ وقلت لها في ارتباك شديد: لا، يبدو أنني أخطأت العنوان. قالت بصرامة محترفة: "لابد أن تفلح اليوم وإلا سخر منك زملاؤك العمر كله". بقيت مسمرا أمامها أشيح ببصري عما بين فخذيها وإذا بها تطفئ سيجارتها وتنهض لتأخذ

1- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، مصدر مذكور.

2- خالد الأنشاصي: رفيق الترائب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1 2005م.

3- بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1980م، ص 37.

بزمام الأمور نزعت ثيابـي وأمسكت بعضوي الضامر تداعبه بكل الكلمات السوقية أحسست بالغثيـان وهي تحاول تقبيلي ورائحة "الحلبة" تفوح من جسدها الضخم شعرت بأنني بين يدي الكاهنة الشريرة ووددت الهروب ثم فكـرت بأصدقائي الذين يمرون بالصراط نفسه؛ وقلـت في نفسي: لابد أن أفلـح اليوم. حاولـت أن أركز، لكن عضـوي رفض هذا الوضـع السخيف وانزوى في ركنه بلا حول ولا قوة"[1].

- الشـذوذ اللغوي والشـذوذ الجنسي: يتم ذلك مـن خلال إرغام الشريـك الجنسي على التلفظ بكلام ناب لا عهد له به لحاجة في نفسـه ويتضح ذلك في مثل قول السارد: «هذه الكلمات تضحك بها على بنات المدارس؛ أنا أريد كلاما لا حياء فيه..
- لا حياء فيه كيف؟
- تخيل أنك ابن كلب! وسخ شوارعي صايع ابن..
- ما هذا الذي تقولين؟

ماذا كنت ستقول لي؟ هل كنت ستظل على أدبك الثقيل هذا؟ هيا يا ماجد قـلْ، اشتمني. لا تخجل هكذا، لا تضيع نشوتي في نظرتك هذه. قل يا.. با.. قل وإلا نزلـت"[2]، أو فـي مثل قـول السارد الشخصيـة في رواية «الخبـز الحافي» لمحمـد شكري: «إنه طفـل، شيئي ينتصـب. إنه طفلي. عينـاي تدمعان باللذة. لاطفت يده. سحبها وجلس ناظرا إلي مستغربا. عيناي دامعتان باللذة. خاف.

- ماذا تريد أن تفعل لي؟

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت - البيضاء، الطبعة الأولى 2009، ص82.
2- حالد الأنشاصي، رفيف الترائب، ص 109.

– لا تخف. أنت جميل. تمدد إلى جانبي. داعبته بيدي. كدت أبكي من اللذة. قال:

– أنا لا أحب مثل هذه المداعبات.

قالت له عيناي:

– أرجوك. إني أحب أن ألاطفك.

هَـمَّ أن يقف. أمسكته من يـده بعنف. جسمي يرتعش. الجنون في رأسي. سحب يده بقوة ووقـف. أراد أن يهرب. عانقت ساقيه وجذبته بقوة وجنون تحتي... صار لي. طفلي.

– سأشكـوك لأمـي. سأشكوك لأبي وأمـي. سأشكـوك... أمهات العالـم. آباء العالم. تارة يعض يدي وتارة يعض التراب. جسدان في جسد. يخمشنـي. أعضه في رقبتـه. يكف عن الصراخ والاهتـزاز. يستقر دفئي في دفئه. ألامس عضوه بيدي. ينتصب شيؤه في يدي. يتلذذ. أبوس رقبته، شعره، وجهـه، فمه...»[1] ويبرز الشـذوذ أيضا في القيـام بممارسات أو سلوكات جنسيـة تخرج عن نطاق المتعارف عليه والمسمـوح به أخلاقيا وطبيعيا في مثل قول السارد: (الأمر المهم بالنسبة إليهم هو الثقب "الزرف"؛ ولا يهم إن كان ثقـب فرج أم ثقب مؤخرة، ثقب امرأة أم ثقب رجل، ثقب كائن بشري أم ثقب حيـوان، حمارة أو عنزة، بل حتى كلبة، ثقب حيوان أم ثقب جماد: صابون مثلا، ثقب جماد أم ثقب ورق"[2]؛ مثلما يبرز في التلفظ بكلام متعهر أثناء الممارسة الجنسيـة (اللواط) في مثل قول السارد: «ليس كالرجل الذي

1- محمـد شكري: الخبز الحافي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الخامسة، 2000م، ص/ ص: 75 – 76.

2- نجم والي، تل اللحم، دار الساقي، بيروت/ لبنان، ط 1، 2001م، ص 72.

ضاجعه يحيى»[1] وأيضاً مثل الذي ورد في مقطع آخر: (أمس، قال زوجي إنه شاهد ولدين -والعياذ بالله- يفعلان المنكر في المخزن)[2] أو حتى في ممارسة السحاق في مثل قول الساردة: «قيل لزيد: امرأتك تساحق قال: نعم، أنا أمرتها بذلك لأنه أنعم لشرفها وأنقى لفم فرجها وأجدر إذا ورد عليها الأير أن تعرف فضله»[3]، وغير ذلك من السلوكات الجنسية التي يخرج عن الطبيعة مثل الايلاج في الدبر بدل الفرج، مطالبة الرجل المرأة بمص قضيبه، الاستمناء في مثل قول السارد- الشخصية: «ضحكت بسمة وهي تداعب شعر رأسي قائلة:

- ومن يومها وأنت تفضل الاستمناء؟
- أجل أفضل يدي على يدي فطومة»[4]...

ويتضح هذا أكثر في هذا المقطع السردي من رواية "اكتشاف الشهوة": "وكان لا يهمه أحيانا رفضي لإطفاء رغبته، إذ بسهولة كان يجلس أما إحدى القنوات البورنوغرافية، ويمارس العادة السرية دون أن يعيرني اهتماما.

- أيتها العاهرة الحقيرة، لست في حاجة إليك. يقولها لي، ويتوجه نحو غرفة الجلوس. هناك ينام، وهناك يستمني، وهناك يتحول إلى رجل أكرهه. لماذا تم الزواج بيننا إذن؟"[5]

1- خالد الأنشاصي: رفيف الترائب، ص 99.

2- مها الجهني، العباءة، ص 55.

3- سلوى النعيمي، برهان العسل، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثالثة، 2008، ص 86.

4- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص 83.

5- فضيلة الفاروق، اكتشاف الشهوة، ص/ ص 12 – 13.

بـل يصل مستوى الانزيـاح الجنسي عن القاعدة إلـى درجة ممارسة الجنس علـى مخلوقات أخرى في مثـل قول السـارد- الشخصية: «يخطر ببالـي أن أقول لماري كلير إني أيضا اشتهيت أكثر من حمارة قبل أن تتاح لي فرصـة السفر إلى المدن واكتشاف المواخير، وإننـي كدت أنتقل إلى الفعل ذات مرة مع حمارة يبدو أنها تحب هذه الأشياء، إذ إنها استكانت للعصا منذ الوهلة الأولى، بل وأخذت تفتح فمها لما أولجتها فيها. يخطر ببالي أيضا أن أقول لها إنني أترك الحمير في بعض الأحيان، وأذهب إلى مكان منزو وأشرع في مداعبة عضوي الصغير... إلا أنني لا أجد الجرأة الكافية لذلك»[1].

وتصل فداحة المشهد الجنسي الشاذ أكثر، في هذا المحكي، خاصة لمـا يتداخل مـع السخرية والموت فـي قالب دراماتيكـي: (ماتت متسممة بفضـلات جسمها الذي لم يستطع التغوط سبعة أيام بسبب انسداد مؤخرتها بقضيـب أحـد زبنائها الـذي مات قبـل أن ينهـي مضاجعته لهـا عن طريق مؤخرتهـا؛ واضطـروا لقطـع قضيبه بليطـة حادة مـن البارية التـي طرحها فوقها)[2].

وعموما فمطالبة الشريك الجنسي بفعل سلوك يضر بجسده أو يسيء إليـه أخلاقيا وفسيولوجيا يعد مـن الشذوذ الخارج عن الطبيعة؛ والداخل في إطـار ما يسمى بالسلوك المرضي الذي كرستـه كثير من الظواهر والعوامل، ومنها "الصورة" التي تروج عبر الإعلام والوسائط الحديثة المتطورة مشاهد تعـزز السلوك الشاذ وترسخه في المخيال البشري ممـا يولد لديه الرغبة في المـرور من التجربة التي تؤدي بدورها إلى التنميط والعادة والتطبيع. وأورد،

1- الحبيب السالمي، روائح ماري كلير، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2009م، ص 42.
2- نجم والي، تل اللحم، ص 43.

على سبيــل التمثيل، المقطع التالي: "أردت أن يكرر شتيمته العذبة حتى آكله بأسنانــي ومــا إن كررها (يــا بنت الوسخة يــا شرموطــة!!) وزاد عليها حتى امتطيتــه كدراجة (تأكد يا حسونة من بكارتي بنفسك هيا تأكد)، ولكنه، من يومها، يقتلني باعتذاره عن سبي. لم أشعر بأنوثتي إلا ليلة واحدة معه"(1).

ومــن المعــروف أن المرأة، في السابق، لم تكــن تتجاوز حد التلميح فيمــا يخص الإفصاح عن الأحاسيس الجنسية، في حين ظل الرجل "يتمظهر كعيــن تحــدج أو تتلصص أو تتملى، ويد تصفح أو تلكــم أو تقضم الأعناق، ورجل تركل وقضيب لا يتوقف عن القذف، وغيرها من الأعضاء التي تتوزع فيمــا بينها أو يستبدل بعضهــا بعض، حسب ما يقتضيــه الحدث، ويستلزمه المقام لانتقاء العضو الأكثر تمثيليــة وتعبيرا عن الجسد الذكوري الراغب أو القاســي أو الحنــق أو المنتفض عمومــا"(2). غير أنها فــي العقدين الأخيرين تحــررت كليا من الحواجز النفسية، وكشفــت كل العورات متجاوزة بذلك الرجل، في هذا الباب. ونمثل، هنا، بقول الساردة في رواية «برهان العسل» مؤسسة لمــا أسمته بـ»الباهولوجيا أو علم الباه»: «يقترب من السرير. أنبطح علــى بطني رافعة ظهري معتمدة على ذراعــي. هو خلفي ولا أراه. تمر كفاه بإصــرار ترسمان حدودي من الكتفين إلــى الفخذين لتستقرا على مؤخرتي. يشدنــي إليــه. ألتصق به أكثر كــي أمتلئ به أكثــر. أدفن وجهي فــي الوسادة لأختنق. همهمات لذتي المتوحدة مع حركاتنا وكلماتنا. يشدني إليه، وتلك الوضعية هي أكثر ما أحب وأكثر ما يحب"(3).

1- خالد الأنشاصي: رفيق الترائب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1 2005 م، ص 168

2- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 22.

3- سلوى النعيبي: برهان العسل، ص 14.

6-1-1 الرفض الذاتي للجسد أو (الجسد المنبوذ):

كثير من الروايات يستعرضن مشاهد لأبطال وشخوص ينتقمون من أجسادهم أو يسعون لإبداء كل ما يدل على كرههم لها، وبخاصة عندما يكتشف الشخص بداية مرحلة جديدة من التطور في جسده أو حينما يفرض عليه الوضع الطبيعي للجسد تحولا قسريا تنجم عنه تغيرات في السلوك تجاه الذات وتجاه الآخرين. فالإنسان ميال إلى الاطمئنان والثبات. وكل ما يأتي عليه من مراحل ليخلخل هذه الطمأنينة يشكل كارثة (الانتقال من الطفولة إلى المراهقة، فالنضج، ثم الكهولة ثم الموت الآتي) لأن كل مرحلة من هذه المراحل الطبيعية تقتضي إجراء تعديلات كبرى على سلوك الشخصية من أجل التكييف مع الوضع الجسدي الجديد.

وتبعا لهذه الحالات والتحولات، يتكون رد الفعل. ونذكر من هذه الحالات حسب ورودها في المتن الروائي المشتغل به هنا:

- كره المرأة لجسدها بعد مجيء العادة الشهرية وما يليها من إكراهات وضغوطات نفسية[1].

- ممارسة العادة السرية من الجانبين الذكر والأنثى، يقول السارد: "يغلقون عنق الكلينكس باللاستيكية ويدهنونه بالزبدة ثم يدخلون أعضاءهم فيه، وإذا ندر الورق؛ فلا بأس من استخدام أوراق الأشجار"[2].

- محاولة الرجل بتر قضيبه في مثل قول الراوي- الشخصية في رواية "تيميمون": "أصبحتُ مهووسا بضرورة بتر قضيبي. أقصه وأرتاح! أقصه

1- انظر مثلا رواية «العباءة»، مصدر مذكور، ص 38، لم نورد النص الشاهد هنا لأنني سبق أن وظفته في سياق آخر.

2- نجم والي، تل اللحم، ص 83.

وأتخلص منه! وأنا لا حاجة لي به ولا أية مصلحة ولا أية صلاحية! طريقة أخرى في ممارسة الانتحار..."[1]، أو قول مها حسن: "حين وجد نفسه وحيدا في القلعة، وبعد أن تفحص المكان، وتأكد أن لا أثر لعمه فيه، وقد غادرت أمه، تعرى، واقترب من مكمن خوفه، ممسكا إياه بيديه الاثنتين، محاولا تحمل الألم والخوف، مقررا انتزاعه، ليتخلص من أمه أولا، ثم يتفرغ ليجد حلا لعمه، أخذ يشده، ليقتلعه من جذوره، كأنه نبات مزروع في التربة، ويمكن اقتلاعه دون ضرر، ولكن يبدو أن جذره كان ممتدا في العمق، ربما يصل إلى قدميه، وقع من الألم، ولم ينقلع اللعين!... أعاد محاولة التخلص من ذلك الجزء المتسبب في تخويفه، خلع بنطلونه، وربط عضوه بحبل، وربط الرّأس الآخر للحبل بجذع شجرة التوت القوية، وأخذ يشد جسده، ليقتلع "ذلك النتوء" من جذوره، كما تخلع الضرس المسوسة. وسقط مغميا عليه من الألم، وحين صحا، نظر إلى تلك النبتة اللحمية، ليجدها في مكانها، دون أن تنخلع!"[2].

– كره المرأة لجسدها بعد سن اليأس، في مثل المقطع: "تمشي نحو مرآة جانبية تثبت نهاية الممر ترفع قميصها وتتأمل الجسد الممتلئ بثنيات كثيرة من عند البطن وحول الإبطين والصدر. تحدق بحزن في التشققات الأرجوانية التي لطخت أجزاء كثيرة من جلدها"[3].

إن كراهة الجسد تتأتى ليس فحسب من تبعات التحولات الفيزيولوجية وما تحدثه من آلام، بل إنها رؤية للعالم تصدر عن تراكم

1- رشيد بوجدرة: "تيميمون"، رواية، منشورات anep، الجزائر، الطبعة الثانية 2002م، نفسه، ص77.
2- مها حسن، تراتيل العدم، دار الكوكب رياض الريس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2009م، 23.
3- مها الجهني، نفسه، ص 41.

الأزمـات الداخليـة الناجمة بدورها عـن توالي الخيبات وعـدم القدرة عن التعبيـر عن الـذات ومصادرة حق الإنسان في العيشـ الكريم وصعوبة تدبير السياقـات المأزومة التـي تتموقع داخلها ذات البطل الروائـي الذي يتعالق، بشـكل أو بآخـر، مع الذوات المشكلة للمجتمع بصفـة عامة ما دام الروائي جزءاً لا يتجزأ من المحيط الذي يعبر عنه وينتمي إليه بالقوة.

ويأتي تعذيب الذات، بهذا الشكل، كرد فعل الذات تجاه واقع حال، وكتعبيـر عـن موقـف من الجسـد الذي يلـزم الـذات بالحيـاة والاستمرار والمعانـاة. ولئن كان هذا المنطق شكلا من أشـكال التعبير عن عجز الذات عـن المواجهة ومصادرة الأزمـات الباطنية، فهو أيضا رؤيـة للكون يلفظها الخطاب الروائي العربي، وإن بنسب متفاوتة، تعبيرا عن سخط عارم واحتقان قـوي، وأسوا ما يمكن أن يصل إليه الإنسان هو أن يرى في محو جسده حلا وحيدا لأزمته (تصفية الجسد).

إن الشـاب الذي يرى في جهاز ذكورته سببا لتعاسته في الحياة يروج لخطاب مأزوم مصدره المجتمع الذي لا يرى في الرجل سوى ذلك العضو، ولا يـرى في المرأة سوى فرجهـا ومؤخرتها؛ ويعبر عن وجود ثقافة مشوهة تختزل الإنسان فـي أدائه الجنسي؛ متجاهلة الوظائـف الإنسانية والإنتاجية والطاقيـة لهذا الكائن المتعدد المواهـب. إن العضو الذكري للرجل هو رمز سيـادة في ثقافة المجتمع العربـي التقليدية، وهو رمـز استمراريته ما دام هو العضو الذي يفرز النطف التي يتخلق منها النوع البشري (الخلف).

وببتـر الرجل لهذا العضو يكون قد أجهز علـى استمراريته في الحياة (فنـاء النوع البشري) وعلى رمز سلطته وسيادته وشرفه في آن واحد. إن هذا

العمل أكبر من انتقام صغير من الجسد، إنه انتقام من الوجود الإنساني برمته وتمرد على الطبيعة والثقافة.

أما المرأة بكرهها للعادة الشهرية فهو دليل على التشبث بصفاء مرحلة الطفولة بكل ما تشير إليه من قيم البراءة وعدم تحمل المسؤوليات، والتلقائية؛ والتنصل من عالم تسمع عن جسامته من أمها وعن الكبيرات في السن اللواتي يجالسنها. وتتهرب من مرحلة تقودها إلى سجن كبير يدعى «مؤسسة الزواج» لتفريخ الأولاد وتلبية نزوات الذكر وخدمته مثل أمة. وما دام الذي يخرج من أسفلها ما هو إلا تدليل على جرح عميق لا يندمل وكأنه ينبهها إلى ما تُقْدم عليه من جحيم، تقول الساردة في رواية "العباءة": "بقعة حمراء مسودة على ملابسها البيضاء دفعتها لتأمل المنديل الوحيد وخيبتها المتناهية؛ لأن بللها لم يكن أكثر من عادة لا تعرف كيف تسد طريقها إلى أن تصل إلى البيت. تغسل عضوها جيدا برش الماء عليه فتؤلمها برودة الماء والهواء.

في السيارة، تجلس على جنبها الأيمن مبعدة جسدها من الأسفل عن مقعد السيارة حتى لا تنزلق بقعة عليه تشد جسدها من الأسفل في محاولة يائسة ومؤلمة لإغلاق فتحة الدم؛ فيصير الطريق الذي طالما تأملت منشآته المهندسة بشكل منظم أقبح وأطول طريق تمر عليه (...) متانتها تكاد تتمزق والمغص يزداد حرارة ودفعا"[1].

هذا الوضع نفسه هو الذي يؤهلها، فيما بعد، لما تمتص مؤسسة الزواج زهرة شبابها وخصوبة جسدها، للجنون وهي تلحظ بأم عينيها ذبول الجسد الغض الذي كانت تمتلكه. هنا، يبرز بقوة فعل الزمن في المرأة،

1- مها الجهني: العباءة، ص 38.

حيث، بعبوره السريع، يفقدها نظارتها وحيويتها وخصوبتها ويدفعها نحو الحتف. فكراهتها لتوالي المراحل هو تعبير مجازي عن كراهتها لفعل الزمن وخوفها الشديد من الزوال (الموت) الذي تعبر عنه التغيرات العميقة الطارئة علـى الجسد كلما تقدم بها العمر (الاصفرار، الذبول، الإنهاك، زوال العادة رمز الخصوبة، تبرم الزوج أو الذكر تجاعيد الوجه، انكماش الجلد،...).

ومعروف جدا أن للمرأة حساسية مفرطة مع تحولات الفصول؛ لكن كلمـا تقدم بها العمر كانت الوطـأة أكبر وأشد، ونرصد هذه الصورة في مثل هذا المقطـع الروائي: "تمشي نحو مرآة جانبية تثبـت في نهاية الممر. ترفع قميصهـا وتتأمل الجسد الممتلئ بثنيات كثيرة من عند البطن وحول الإبطين والصـدر. تحدق بحزن في التشققات الأرجوانيـة التي لطخت أجزاء كثيرة من جلدها"[1].

إن الأمر لا يتعلق بصـراع مع الجسد ومع تبعاته ورغباته، بل هو، في الأساس، صراع مع تحـولات عميقة يفرضهـا عبور الزمـن للجسد وأثره المادي والمعنوي عليه. فالزمن، بعبوره لهذا الجسد، يترك ندوبا قوية وآثارا ساريـة المفعـول إلى الأبد. والإنســان، من خلال هذا الصـرا ع، يسعى إلى إثبـات وجوده عبر الفعـل أو اللا فعل. والأنا كانت أنثى أم ذكرا، تعبر بطريق سلبية عندما تنهـزم تجاه الواقع واختياراته الجلى أو عندما يخيب ظنها تجاه مـا تقوم به مـن وظائف إنسانية. وهـو صراع أزلي وحتمـي ينتهي بالموت ولا تصمـد إلا الكائنات العنيدة التي تخلدها أعمالهـا الإنسانية والحضارية اللا تنسى.

1- مها الجهني، نفسه، ص 41.

ويظهر انتقام الرجل والمرأة من جسديهما أكثر في الحالة التي يبيعان فيها جسديهما من أجل الاسترزاق والربح المادي: إنها طريقة عنيفة للانتقام من الجسد رمزيا.

7_1.1 تبضيع الجسد:

وهنا تبــرز الدلالة التسويقية للجسد البشــري، وبعده الاقتصادي، إذ تبلــغ درجة النقمة على الجسد إلى حــدود تسويقه بوصفه بضاعة قادرة على الكســب، وترويجه كسلعة بخسة تتــداول بين المستهلكيــن. وتتضح هذه القيمــة في سوق الدعارة الحافل "أقدم مهنة في التاريخ". ويبرز هذا المعطى الصــراع الطبقي الدائرة رحــاه في المجتمعات المحتضنــة للعمل الأدبي أو تلــك التــي نمت أسئلتــه في جوفها العميــق. إذ في الوقت الــذي لا يجد فيه البعضــ ما يقتات به غير لحمــه الأبيض، هناك أناس قادرون دوما، ومؤهلون بما يكفي لشراء البشر والتمتع به وإرسالة إلى الجحيم لو اقتضى الحال[1].

وللتمثيل على البعد الإثنوغرافي لهذه الظاهرة في الرواية العربية أورد مثــالا من رواية الخبز الحافــي لمحمد شكري: "طلبت منــي أن أدفع المال مقدمــا. لم أتــردد. هي تبيع جسدهــا ونحن نشتريه. أخــذت تتعرى واقفة. السيجــارة فــي فمها. دخانهــا يجعل عينيهــا ناعستين. شفتاهــا شهوانيتان، حمــراوان. قالــت لي: افتــح فمك. كنت خائفــا منها. فتحــت فمي طائعا. وضعــت سيجارتهــا في فمي باسمــة. أدارت لي ظهرهــا. فككت لها رافعة صدرها متأملا بشهوة الزغب الخفيف عند منبت ظهرها. تستدير وتواجهني

1- انظــر علــى سبيل المثال رواية «مخالــب المتعة»، مصدر مذكور، ص 82. لــم نورد النص الشاهد لتوظيفي إياه في سياق آخر.

باسمـة رافعة نهديها بيديها. استعـادت سيجارتها إلى فمهـا باليد الأخرى. ابتسمت لها خوفا من جسدها. فكرت: جعلت من فمها منفضتها... قالت: انـزع ثيابك. مالك خائـف؟ قضيبي منتصـب. شرعت أفـك أزرار بنطالي باضطراب. قلبي يخفق بعنف... استلقت على الفراش. ينفتح مقصها. شيئها حليق. تذكـرت منانة تبول. أمسكت قضيبي في يديها منتصبا. فكرت: وإذا كان لفمهـا الأسفـل أسنان؟ أدخل بين فخذيها بحـذر وخوف. تضغط علي بساقيهـا من الخلف. تضمني إليها. قالـت منزعجة: أنت لا تعرف بعد حتى كيف تدخل في المرأة. لم أعرف ما أقوله لها. لكنني فكرت في الكلاب التي تلتصـق. شيئها ناشف. تبعدنـي عنها قليلا. بصقت أناملهـا بلسانها وبزقت فمهـا الأسفل. "أدخل الآن... مالك أُدخـل أو قم من فوقي. أُدخل أقل لك. وإذا كان لفمها الأسفل أسنان؟"[1].

2.1. الجسد الاستيهامي:

إذا كانـت التجاربُ التي ذكرناها سابقا تمتلـك الجسد، كمادة، من خلال القبض عليه في شكله المادي البصري وتفعل به ما تشاء إرضاء لنزوات معينة وإسقاط لرؤى نحو الكون والحياة وتعبيراً عن سخط تجاه واقع مزري، فـإن التجربـة الاستيهامية للجسد تصـدر عن انفصال مـع الجسد موضوع الرغبة؛ فهي غير قـادرة على امتلاكه والاتصال معه لأسباب وعوامل متعددة بعضها نفسي وبعضها اجتماعي وبعضها ثقافي اقتصادي، وبعضها يعود إلى موضـوع الإدراك، من ثمـة، فإن مقاومـة الجسد تعني أنه يرفض أن يمنح للـذات المدركة صورة عن جسدها، مما يجعلها تخلق تلك الصورة إما عبر

1- محمد شكري، الخبز الحافي، ص 48.

حلـم اليقظة أو إدامتها عبر الذاكـرة[1]، يقول سارد محمد شكري: «فكرت فـي الشجرة لو أنهـا امرأة. تذكرت يـوم أحرقت ثوب فاطمـة بنار خيالي. بحثـت عن شجرة أخرى صغيرة. ملساء وجميلة. جذعها على قياس ذراعي حين أعانقها. رسمت على جذعها تصميم امرأة وشرعت في الخلق: سيكون لك مـا للمرأة. خـلال أسبوع حفرت فـي جذعها حفرتـي النهدين. والفم وحفـرة ما بين الفخذيـن. الشجرة- المـرأة. أضع في الحفرتيـن برتقالتين مثقوبتيـن للمص أو تفاحتيـن للعض وأحدهمـا في الفم. في حفـرة ما بين الفخذيـن أضـع خرقة فيها زبد أو زيـت. صرت أنقل إلـى الشجرة- المرأة صور الجميلات»[2].

وبمـا أن البعد الإيروسي في الجسد الآدمي تخضع لتركيبة معقدة من العمليـات، ويتوفر على خصوصية زئبقية أغلبهـا يتم وفق صور ذهنية سريعة تعبـر المخ لتـؤدي إلـى الإحساس باللذة؛ فـإن أبطال وشخوص الروايات يقضون أوطارهم الجسديـة والجنسية من خلال عمليات التذكر والاستيهام والحلم والتخيـل: أي ممارسة الجنس مع موضوعـات غير مادية تحضر أو تستحضر عبر صور ذهنية، تقول الساردة في مقطع من رواية "برهان العسل": "لـو كانت المساجة رجلا يدلكني هكذا لمـلأت سيناريوهاتي الاستيهامية رأسي وسخنت دمي"[3].

وقد يتم الأمر بشكل استبدالي بين الجنسين: فالرجل يتوهم أنه يمارس الجنـس مع امـرأة يحبها أو يشتهيها والمرأة كذلـك تشتهي رجلا فتتمنى لو

1- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، البيضاء/ المعرب، الطبعة الأولى، 2003م، ص 28.

2- محمد شكري، الخبز الحافي، ص/ ص: 62.

3- سلوى النعيبي: برهان العسل، ص 86.

عصرها بين يديه مثل تفاحة، فيغدو، من ثمة، الجنس معادلا للتطهر والسمو فـي مثل هذا المقطع: "لـم يكن استحماما، كان تطهيـرا للحواس، للمسام، لخلايا الروح... تطهيـرا لماضي لحاضري ولأحلامـي الآتية..."[1]، وهنا يسمو سلـوك التواصـل الجنسي عن الرغبـة الغريزية، ليتخذ بعـده الرمزي المتمثـل في الحب الصوفي الذي ينتقـل من حب المرأة كجسد أو ذات إلى حب الكون وكل ما يحيل عليه: «علمتني أن ممارسة الجنس ليست فقط في المعاشرة الجنسية وحدها بل في كل ما يحيط بها... ما يهيئ لها... ما يدل عليها... ما يجعلك مستثاراً كما في أحلامك اللذيذة»[2]. ويبرز هذا التصور أكثـر فـي المقطع التالـي: «عندما نحب فـكل حركاتنا وسكناتنـا تستحيل ممارسـة للجنس في أرقى تجلياته»[3]، أو تتخيل أنها تمتلك جسد من تحب فـي البعد، فيتحلب ريقها وتستشعر خدرا لذيذا يسري في جسدها وارتعاشة خفيفـة تهز كيانها، إن الأمـر يتعلق بـ"الحب الذي يبدأ عبـر أسلاك الهاتف وخلف شاشات الكومبيوتر يجعل الوقوف الأول في حفرة الحبيب أمرا ليس سهلا"[4].

إن الجسـد في إطار صراعه الآبد مـع الإكراهات السوسيوثقافية التي تمارس عليه عنفهـا المادي والزمني بمصادرة رغباته واشتهاءاته وردع قواه الباطنيـة يبتكر لنفسـه أساليب أخرى تهيؤها له إمكانياتـه وقدراته التي يتميز بهـا. إنـه، بناء علـى خصوصيتـه الاستيهامية، قـادر على خلـق فجوات في المتاريـس التي تحاصره وقادر على فك القيـود التي تكبل نزواته الذاتية ولو

1- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، ص 95.

2- المصدر نفسه، 96.

3- المصدر نفسه، ص 96.

4- سمر المقرن، نساء المنكر، دار الساقي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، ص 14.

بالشكل غير التام لامتلاك الموضوع (موضوع الرغبة). فللجسد قوة مضمرة تجعلـه يشـق لنفسه سبـل الخلاص من الربـق المحكمة حولـه؛ ويتأقلم مع الإكراهـات المحيطة به عن طريق الاستنجاد بالمفكرة والمخيلة والمصورة الباطنية. هذه العضويات المجردة هي ما يقوي سماته التخيلية والاستيهامية.

2. الجسد الثقافي:

يخرج الجسد، في هذا المنحنى، عن دلالته المادية ليتخذ بعدا رمزيا، بحكـم أنه من أكثر الـدوال تكيفـا واستضمارا للمعطيـات الثقافية، فيصبح بمثابـة "خطاطة يتم فيهـا الفصل بين الجسد بوصفه بنيـة عضوية بيولوجية، والجسد بوصفه بناء ثقافيا واجتماعيا يتواصل فيه البدني بالتصوري، ويتعالق فيه بدن الجسد ببدن العالم"[1]، ويرتقي عن التصوير السطحي المادي ليصبح دالا «يحيل هذا الوصف الشفيق والخالي من الشحنة الانفعالية على تشبيهات وإشـارات مستمدة مـن عناصر الطبيعة تنقـل الجسد إلى دائـرة من الرموز والعلامـات المتعالية عن جاذبية اللحم (النظـرة الإيروسية لا تكتفي بالتقاط الخصائص الفيزيقيـة لبؤرتهـا ولكنها تتغـذى كذلك من إسقاطـات العين الذكورية الطافحة بالرغبـة الجنسية في الجسد الأنثوي المرغوب فيه، وهي عبارة عن انفعالات تقنية ترمز إليها تلك الوحدات المعجمية أو المحمولات التـي تسند إلى أعضـاء الجسد)"[2]. إنه يخرج عن دلالتـه المادية والمتجلية ليصبـح أداة مجازية تحتضن أبعادا رمزية تتشعب وتتداخل شأنها شأن الذهن

1- C.Lefort : le corps; la chair; in l arc, sp.merleau- ponty, duponchelle, 1990. P.21.

2- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 28.

البشـري نفسه. فهو ليس جسدا عضويـا، وليس كيانا ولا جسدا إنسانيا. إنه جسـد يتعالـى عن هذه الظواهر التي، مـن خلالها، يقدم لنا نفسـه. وبما أنه جسـد يعيش في العالم، فإنه يوحـد بين شكلين أو نمطين من أنماط وجوده، أي بين وجوده ومظهره في الجسد الشخصي»[1].

إن الجسد، بقدر ما هو قادر على كسر قفل الإسار المضروب حوله، يستطيع كذلك أن يكون كتاباً مفتوحا على الإنساني؛ ويكتسب، في إطارها، هويـة خاصة تميزه عن باقي الأجسـاد البشرية داخل منظومات مغايرة. هذه الخصيصات الثقافية تنفلت من عقالها المادي لتوشح الجسد لدى الشخصية الروائيـة التي تمثل قناعا قد يتسع لتجسيد صور مجموعة من الناس في قالب اختزالـي: فمثلا، نلفي أن "الرجولة لا تمنح بالفطـرة أو بمجرد نعوظ عضو الذكورة الشيء الذي يفسـر إمكانية الانزياح عن صيرورتها وولوج التجربة الخنثوية، بل هي إجراء ثقافي مستمر يتوسط علاقتنا بالجسد ويوجه امتداداته الإيمائيـة نحـو التطابق مع مواصفـات الجنس باعتباره إطـارا مرجعيا وبنية ذهنية"[2]. فالجسد بناء على ذلك، أثر لانتشار الرغبة[3].

إن الجسـد لوحـة يستطيع الروائي، من خلاله، رسـم تمثيلات البشر الذين يدخل معهم في تفاعل، وكذا أحلامهم وكل ما يحمله جسد الشخصية الروائيـة من رمـوز وعلامات أيقونية يشكل دالا ثقافيـا يجب الوقوف عنده وتحليل أبعاده الثقافيـة والرمزية؛ "وذلك باعتباره كيانا يمدد رمزيته ويترجم صوته ورغباته عبر مختلف الأنظمة الدلائلية التي تؤرخ لوضعه الهامشي وما

1- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 37.

2- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 24.

3- موليم العروسي، الفضاء والجسد، منشورات الرابطة، البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م، ص 139.

يحيــل عليه من أشكال القمع أو الإخفاق أو المتعة أو الصراع"[1]؛ خاصة إذا كان يشكل مقولة تتكرر بشكل حشوي عبر المتن الروائي. وبالجملة، نقول مــع عبد الله الغذامي: «إن تحول الجسد من قيمة جنسية إلى قيمة ثقافية أدى إلى ظهور نموذج نسوي فريد هو بمثابة الإبداع النوعي في جنس النساء»[2].

1.2. الجسد الرمزي:

لا يكتفــي المتن الروائــي بتصوير الجسد بوصفه مــادة دسمة للغواية والمتعــة فحسب، بل إنــه من خلال ذلــك، يجعله خطابا سيميائيــا بامتياز؛ يتعالــى عن منطق الشهوة من خلال إبراز شقها المقزز والمنفر، أو من خلال إظهار أسناد الجسد الرمزية والدلائلية التي تلتحم به في بعده الأنثروبولوجي كنــوع مــن التسامي عن الخطية الغريزيــة للدلالة الشهوانية التــي تشيئه على اعتبار أن هذه "السيرورة الدلالية ليست إلا الحل التعويضي الذي يلتجئ إليه الإنسان لملء الفراغ أمام استحالة امتلاكه للعالم"[3].

1.1.2. اللباس أو الأزياء:

ليــس الزي ستــرا للجسد فحسب، بــل هو علامــة سيميائية هامة في التعبيرات الثقافية، فكل مجموعة بشرية تسعى إلى الانفراد بخصوصية معينة علــى مستــوى اللباس وتسعى جــادة إلى الحرص على هــذه الخصوصية والحفــاظ عليها عبر تغذيتها باستمرار بالمنتجات الثقافية الخاصة لمجموعة

1- رشيد الحاجي: الفن والجسد والصورة، دار سليكي إخوان للطباعة والنشر، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى، 2003م، ص 22.

2- عبد الله الغذامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م، 187.

3- Umberto Eco ; sémiotique et philosophie du langage, p.u.f, paris ; 1984, P. 23.

بشرية ما وتطويرها تبعا لما تمليه السياقات الحضارية ولا أدل على أن اللباس رمزا ثقافيا مهما في حياة الشعوب أكثر مما تلحظه من التنافسية بين الشركات والمهتميـن والإشهاريين حول الترويـج لمنتجاتهم اللباسيـة والاجتهاد في الإتيان بالجديد على مستوى الموضة والديكور.

وإذا كان اللباس سترا دفءا الجسد ووقاء له من الآفات، وإثباتا لهويته، فهو يشكل، أحيانا، عائقا وخنقا للجسد في مثل قول الساردة: "ونساء يرتدين النقب والقفازات"[1]، ونجد أيضا في مقطع من رواية أخرى: «داخل هذا النقاب تعيش النساء السعوديات كل المتناقضات»[2]، فضلا عن قول السارد في روايـة "العباءة": "تلمح سواد عباءة أخرى تصعد الدرج"[3] تلميحا إلى المرأة التي لا تظهر إلا من خلال عباءتها، وسخرية من الوضع البئيس الذي تعانيه المرأة في بعض المجتمعات المحافظة من ضيق وحصار، إذ تحيط بها العباءات حقيقة ومجازا لتسجن الجسد وتقبر أسراره خلف الحجب والأستار: (غطت فمها بملثم أسود)[4]، والفم كما هو معروف لا يـدل على الإغراء والإثارة والجمال والشبق فقط، بل هو أيضا رمز للكلام والبوح والتعبير، واللثام تكميم مادي ورمزي للمرأة، مما يجعله يتحول إلى كتلة من الآلام والمعاناة، بالرغم من عدم إنكار قيمته الجمالية أحياناً، حينما يُصور آلامه في شكل معاناة «تنعكس حمرتها على عباءتها مخلفة ضبابية فاتنة»[5]. وقد عبرت إحدى الساردات التي تعمل على مستويي السرد

1- أميرة القحطاني: فتنة، ص 19.

2- سمر المقرن: نساء المنكر، دار السامي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2008، ص 15.

3- مها الجهني، العباءة، العباءة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان ط1 2008، ص 15.

4- مها الجهني، المصدر نفسه، ص 24.

5- مها الجهني، مصدر مذكور، ص 35.

والأحـداث عن أثر هـذه الحصارات الرمزيـة على نفسيتها قائلـة: (فظلمة المـكان المحبوسة فيه وسواد العباءة التي توشحتها لأول مرة كاملة أشعرتني أني غير مرئية خفية. كان قلبي يخفق بشدة"[1].

1.1.1.2. اللباس (العباءة) أو إقبار الإثارة الأنثويـة:

مـن العلامات اللباسية التي تتراكم بشكل تكراري في المتون الروائية المشرقيـة نجد العباءة التي تـكاد تكون علامة مقدسة فـي المخيال الشعبي للرجـل الشرقـي الذي يحرص بشكل يجـاوز منطق العقل أحيـان؛ على أن تلبسهـا المرأة فـي كافة الأمكنة والأزمنة؛ فهي رمـز مقدس للستر والشرف والكرامة والحصانة، وكل من تخلت عنها فهي عاهرة، داعرة مستحقة لكل أنـواع الشتائم لدى الرجـل الشرقي الذي تحكمه خلفيـات تقليدية تستمد قوتهـا من التأويل الخطي للنص الديني. يقـول بيار بورديو بهذا الخصوص: "وتبقـى النساء محبوسات في نوع من سور غيـر مرئي (النقاب منه ليس إلا ظاهـرة مرئيـة)، من خلال تحديـد المنطقة المتروكة لحـركات وتحركات أجسادهن (فيما الرجال يأخذون مكانا أوسع بأجسامهم، خاصة في الأماكن العامة). إن هذا النوع من الحبس الرمزي إنما تضمنه ثيابهن عمليا (وقد كان أيضـا أكثر وضوحا في عصور أكثر قدما)، والتـي لها مفعول مواراة الجسد بقدر ما له مفعول التذكير المستمر بالنظام (تقوم التنورة بوظيفة مماثلة تماما لجبة الرهبان)، من دون الحاجة إلى وصف أو منع أي شيء بجلاء"[2].

1- مها الجهني، العباءة، ص 183.

2- بيسار بورديو: الهيمنـة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، مركز دراسـات الوحدة العربية، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، أبريل 2009م، ص 53.

وعلى هذا الأساس؛ تصبح العباءة لدى المرأة قيدا ينضاف إلى قاموس المصادرة والإقامة الجبرية المفروضة على الأنثى بوصفها معادلة للشيطان ومغرية للرجل بارتكاب الفاحشة ومخرجة له من الجنة (خطيئة حواء، الأم الأولى للبشرية). وبالتالي، فهي تسعى، بكل ما تملك، إلى رفض العباءة باعتباره رمزاً، والتمرد عليها بوصفها ستاراً يحجب عنها الحياة.

والحاصل، بناء على هذا المنطق، أن كثيرات ممن يفعلن الفاحشة في الظلام أو في السير يخرجن إلى العراء وهن متمنطقات بالعباءة. فالجسد الأنثوي أقدر على فك الحصار، وكلما ضُيق عليه الخناق يُؤهل أكثر لارتكاب الخطيئة، وكلما فُسح له المجال كي يشارك ويعبر ويخالط الحياة العامة، تشكلت لديه مناعة الوقوف ضد الهلاوس الإغرائية والسلوك الانتقامي من الرجل والقيم والذات هذا بالنسبة للمرأة الشرقية، أما المرأة في رواية الغرب الإسلامي، فغالبا ما تميل إلى الألبسة الضيقة التي تكنز الجسد وتبرز مفاتنه وتضاريسه بشكل أكثر فداحة مثل الجينز والسترات اللاصقة.

ولم يكن مفاجئا أن يصبح العري موضة في الفن والنحت، وإن ليس في الأجساد الحية، مثلما تمنى البعض. فكان أمرا غير منطقي. قال لورينزو فالا: "نحن نسمح للنساء اللاتي يمتلكن رأسا جميلا متوجا بالشعر، ووجها جميلا، وصدرا جميلا، أن يستعرضن تلك الأجزاء من أجسادهن، فلماذا نظلم تلكم النساء اللاتي تكمن مواطن جمالهن ليس في تلك الأجزاء وإنما في أجزاء أخرى؟"[1]

1- ري تاناهيل: قصة الجنس عبر التاريخ، الجزء الثاني، دار ميريت، القاهرة/ مصر العربية، الطبعة الأولى 2008م، ص 33.

إن الوضعية الخصوصية للنساء في سوق المتاع الرمزي تفسر الأساس من الاستعدادات الأنثوية، فإذا كانت كل علاقة اجتماعية هي، على جهة ما، مكان تبادل، فيه يسلم كل واحد لتقييم مظهره المحسوس، فإن الجزء الذي يعود إلى الجسد في هذا الكائن المدرك، المختزل بما نسميه أحيانا «الجسد» (المجنس بقوة)، مقارنة بخاصيات محسوسة أقل على نحو مباشر مثل اللغة، هو أكبر بالنسبة للمرأة منه إلى الرجل. فبينما تميل مواد التجميل والثياب، بالنسبة إلى الرجل، إلى محو الجسد لصالح علامات اجتماعية للمركز الاجتماعي (ثوب، زينة...)، فإنه يميل عند النساء إلى تمجيده، والعمل مـ لغة للإغراء. وهذا ما يفسر أن التوظيف (وقتا، ومالا، وجهدا) في العمل التجميلي أكبر بكثير عند المرأة»[1].

لكن القضية تتجاوز حدود المظهر لتتخذ بعدا من أبعاد الهوية الثقافية، فلكل مجموعة بشرية زيها الخاص المختلف جزئيا أو كليا عن زي المجموعات الأخرى. بل أحيانا يتغير هذا الزي على مر السنين، ومن هنا تبدو قيمة التوصيف الروائي لمثل هذه السمات الإنسانية التي تكشف تطور نسق اللباس ومدى صمود خصائصه في وجه رياح التغيير والاستلاب والتحول. يقول الحبيب الدائم ربي في إحدى مقاطع روايته "زريعة البلاد" واصفا زيا ذا وسم مرجعي مغربي بدأ يتضاءل مع الزمن والمد العولمي: "كان يرتدي جلابة سوداء غرية وفرجية وتشاميرا وسروالا قندريسيا، ويرخي الكمية إلى جنبه مدلاة في مجدول الحرير"[2].

1- بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ص 148.

2- الحبيب الدائم ربي، زريعة البلاد، العمدة للنشر، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م، ص89.

2.1.2. اللون:

يـرد دال "اللون" كعلامـة ثقافية فـي الرواية ليعكس تصـورا خاصا للصـراع بين الأجناس من جهة، وليرسم مسافـة التناحرات الطبقية بناء على الاختلافات العرقية والفسيولوجية واللغوية والثقافية.

إن مـن إحدى الغايـات الأساسيـة للرواية تقويض التفكيـر في الاختلاف حسب الخصوصيـات الفسيولوجية ومصادرة الآخر بناء علـى أفكار إيديولوجية وتمثلات عنصرية تؤججها المصالح وصراعها التاريخي المبني على ركائز واهية.

إن المتـون الروائية الجديدة ترصد التحـولات العميقة على مستوى الثنائيـة (أبيضـ– أسود) مـن منظور نقدي مباشـر أو غير مباشـر يستند إلى التطورات التي عرفتها المنظومة الحقوقية في ظل المواثيق الدولية. فالأسود دال علـى الرق والعبودية في حين يرمز الأبيض إلى التميز والسيادة والهيمنة وكأن الجنسـ الأسـود خلق ليخدم الجنسـ الأبيض مما ولـد صراعا ثقافيا تاريخيـا توج بظهور حركة الزنوجيـة la negrete التي تدافع عن كرامة هذا الجنس وتتبنى قضاياه وأسئلته الراهنة في ظل التحولات الحضارية.

وإذا كان مـن النادر أن يدل اللون الأسود فـي المرأة عبر الرواية على الجمـال والإثـارة، وإن كان الكثيـر من النسـاء السمراوات لهـن جمالهن الخاص، فـإن البياض غالبا ما يرتبط بالمرأة الجميلـة، وكثيرا ما يكون رمزا للإغراء في تضاريس المرأة فضلا عن دلالته العنصرية والطبقية.

وبالحديث عن العذرية أيضا، نستحضر اللون الأحمر، لون الدم الذي بقـدر ما يرمز إلـى التعالي والتسامي والطهر، بقدر مـا يحيل على مرموزات أخـرى لهـا علاقة بهـذه المدلولات، فالـدم يُحتفى به ليلـة الدخلة، بشكل

مقدس، بل أكثر من ذلك يحمل سروال العروس في طبق مشفوعا بالسكر والحناء ويُطاف به في الأزقة والدروب "تاع الصباح[1]"»، كما يحتفى بدم العيد عبر الاحتفاظ به ووضع المرأة أقدامها فيه وهو ساخن، يقول الخطيبي: «إن الدم ، لون الاغتصاب واضطراب الأدلة، هو منفذ الغريزة الجنسية، وهو اللون الإلهي، والأبوي، الذي يحدث تراتبا عازلا في قوس قزح. ليس محو غشاء المهبل قتلا، إنه لونه الطرسي، وصورته، إذ يحدث، في بعض الأحيان، رفع سروال العروس مخضبا بالدم أمام الناس. ومن تم فاللون الأحمر، أيضا، هو اللون المقتبس الذي يتميز به، ويدل عليه دوران قوس قزح. نحن أمام فرجة، غناء، رقص، طعام، وصراخ هستيري لرافعة السروال المخضب بالدم[2]". ومن جملة ما ينشد من كلام إبان هذا الحدث:

«الصباح صباح ماليه/ الملحة والسر عليه/ سروال سلالة/ من العمة إلى الخالة/ هانتوما يا الرجالة/ لا تقولوا هجالة/ هانتوما يا اصحابوا/ لا تقولوا ما صابوا/ ها ها بوها قوس لعصابة وتعالى/ ها بنتك حمرات وجه الرجالة/ هاكا يكونوا بنات الرجال المحضية/ هاكا يكونوا لي محمرات الشاشية/ ها هو فوق رأسي/ لا تقولو من الفرماسي/ ها هي جابتوا ليكم/ حمروا بيه عينيكم/ هانتوما يا خوت بعوج/ لا تقولو ديال الفروج»[3].

1- المقصود به دم العذرية.

2- عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، دار الجمل، بغداد، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م، ص/ ص 85 - 86.

3- «البكارة لصاحبها/ الملح والسر عليه/ هذا السروال من سلالة/ من العمة إلى الخالة/ ها هو أيها الرجال/ كي لا تقولوا ثيبا/ ها هو يا أصحابه/ كي لا تقولوا لم يجد البكارة/ أيها الأب ارفع رأسك وتعالى/ فبنتك اليوم شرفت الرجال/ هكذا تكون البنات المصونات/ الرافعات رؤوس الرجال/ ها هو الدم فوق رأسي/ حتى لا تقولوا من الصيدلية/ ها هي البنت قد أتتكم بالدم/ كحلوا به عيونكم/ ها الدم أيها الإخوان بفعل الافتضاض/ حتى لا تقولوا من دم الديك.

وينصـرف المتن الروائي في كثيـر من لحظاته التصويريـة، إلى إبراز أهميـة الألوان هذه السمة في جسـد المرأة وتدقيق الوصف في بياض الوجه واليديـن والساقين والوركين عند التعرية ليزيد من شبقية المشهد الإيروتيكي وإثارته عبر اللغة الروائية.

ومعلوم أن البياض من سمات الجمال ومقاييسه في المرأة عند العرب منـذ الجاهلية، إذ كانوا يميلون إلى المـرأة الشديدة البياض (مهفهفة بيضاء) في الغالـب، وينفرون من المـرأة السمراء. ولا غرابـة أن تستمر هذه القيمة الجمالية في الرسوخ داخل المنظومة المعيارية للمتخيل العربي حول الجمال النسائـي، طبعا مع نسب متفاوتة، في الوقت الـذي نجد فيه أن أهل الشمال والغـرب بـدأوا يعزفون عن المـرأة البيضاء وينزلـون إلى الجنـوب (إفريقيا وأمريكا) بحثا عن النساء السمر.

وعمومـا فالمتن الروائـي ينسجم مع ذاته بالحفاظ علـى القيمة ليس ليكـون وفيا لمنظومة قيمية ما ولكن استجابة لثقافة سائدة بغرض التأثير على المتلقي وإضفاء الغنـى على اللقطة الجنسية؛ وحرصا على وظيفتها بوصفها عنصر إغراء في النص مثلما هي عنصر إغراء خارج النص.

3.1.2. التعري:

قد يكون للتعري الجزئي من خلال إبراز بعض المناطق الحساسة من الجسـد وظيفـة إغرائية غرضها استفـزاز الجسد (موضـوع الرغبة) وإثارته لأخذ المبادرة أو الاستجابة لإعلان المتعة المعروضة، بمعنى أن العملية، في أساسهـا، عبـارة عن "تقطيع شهوي لجسـد المرأة يقوم علـى ثنائية ما يرى

وما لا يرى من المناطق الإيروسية أو الأعضاء المجاورة لها، فالإثارة تتموقع بين اللباس والعري والحجب والكشف والظهور والاختفاء، وليس أحدهما دون الآخر"[1].

لكن أن يتنصل الجسد، كان جسد أنثى أم ذكر، عن كل ما يستره، فهنا تتحول الوظيفة من الإغراء إلى الإيديولوجيا، فرفض الزي هو عودة إلى الأصل (إلى الطبيعة) ورفض للثقافة ما دام الزي هو قناع من أقنعة الفعل أو المبدأ الثقافي. إن التعري بالنسبة للشخصية الروائية هو في الجوهر تمرد وعصيان على منظومة القيم السائدة في المجتمع الذي تعيش فيه، تقول الساردة متذمرة من الحصار المفروض على النساء من طرف السلطات الدينية في بعض الدول الخليجية ودول شبه الجزيرة العربية خاصة والتي تعتبر جسد المرأة مدخلا هائلا لارتكاب الفاحشة ورديفا لصورة الشيطان المارد: "رجل الشرطة الدينية بمقدوره أن يفعل بها ما يشاء. وما ذلك إلا لأن طريقتها في العبادة لم تعجبه وقد تكون متبرجة من وجهة نظره، مما يجعلها مركزا تدور حوله شهوة الرجال، فتغويهم وتحجبهم عن جنة النعيم، كما فعلت أمها حواء هذا الفعل الشنيع قبلها"[2].

وقد أصبحت ظاهرة التعري رمزا للاحتجاج والاعتراض وإعلان الغضب والسخط الشعبيين (مثل الذي حصل في إسبانيا مثلا). إن هذا الفعل الرمزي التي تتبناه إحدى الشخصيات داخل المسار السردي لا بد أن ينسجم مع خطاب قيمي يدافع عنه النص دلاليا من منظوره النقدي الضمني؛ بمعنى أنه مؤشر دلالي يؤدي وظيفته في تناغم مع المغزى العام الذي ينشده النسق

1- هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 29.

2- سمر المقرن، نساء المنكر، مصدر مذكور، ص 15.

الدلالي الروائي (الخطاطة الدلالية). يقول أحد الرواة في رواية الضوء الهارب: «لقد حررنا الجسد وعلينا الآن أن نعمل لتحرير الشعب»[1]. وغالبا ما تكون هذه الخطابات الإيروتيكية، ذات الطابع التمردي، سائدة في الروايات ذات البعد الإيديولوجي النقدي التي تعالج وضعا عاما مطبوعا بالتخلف والزيف والرجعية لأن التعري كما سبق الذكر هو نفض لحمل قيمي وتخلص استيهامي من منظومة من المعايير والسمات المجتمعية التي تناقض الفكر التحرري للطبقة المتنورة تلك التي يشكل الكاتب (الروائي) عنصرا منها. وبذلك فهو يحمل دلالة تحررية تطهر ما علق بالذات رمزيا من أدران التغطي القسري بهذه القيم والعادات والتقاليد التي بليت ولم يعد لاستمرارها من مسوغ تبعا لمواقف الروائي وتصوراته التي يشحن بها شخصيات عالمه الروائي.

2. 2. الجسد الأسطوري العجيب:

تتكئ الكثير من الروايات العربية الجديدة، في بناء مادتها الحكائية، على استلهام القصص الأسطورية، عربية كانت أو ذات أصول أجنبية ما دام الأصل في الأسطورة ليس مهما، فهي محكيات إنسانية تعبر كافة الحدود وتتجاوز ما هو إقليمي جغرافي لتنفتح على الكوني. وقد تعمد إلى تحويرها بنيويا أو دلاليا بحسب الغايات التي يرومها في مادته الحكائية المتنوعة بقصد إغناء النص، ووصل الماضي بالحاضر، فتصبح المادة الأسطورية المستلهمة جزءا من النسق الروائي وداخلة في نظامه الخاص، ومؤدية دلالة غير الدلالة الأصلية لها، وهناك تصورات متعددة بخصوص استدعاء النص الروائي للمتن الأسطوري والتعامل معه:

1- محمد برادة: الضوء الهارب، منشورات الفنك، البيضاء، الطبعة الأولى، 1993م، ص 107.

- تصــور يؤسطر النصــ أي يجعله بنية متينــة أسطورية معروفة لدى عموم القراء ثم بناء النص على أساس أن تكون هي المادة الجوهرية للمتــن والنــواة المركزية التي يجــري عليها مدار الســرد (عائشة القدسية نموذجا).
- تصور يشير في شكل سريع لمجموعة من الأساطير عبر إيراد صريح لأحدى مؤشراتها (فلاشات) بقصد أداء غرض دلالي معين.
- تصــور يجعل من النص تأسيســا لأسطورة ما لم تكن موجودة من قبل على الشكل الذي تظهر عليه. صحيح أنها قد تتناص مع متون أسطورية سابقة؛ لكنها تتخذ صوغا جديدا ومغزى مغايرا ومسارا معقدا (تركيبة من الأساطير والمحكيات المنصهرة).

وتأسيســا على ما سبق، فالنص الأسطوري لا مناص له من التعامل مع الجســد العجيب الــذي يتجاوز قدرات الإنسان العــادي لكونه يتمتع بقوى خارقــة تتيح له القيــام بأعمال لا يتصورها العقل البشــري لأنها تخرق منطق تقبلــه للأشياء، واستعانة الروائيين بالجسد الأسطــوري يأتي استجابة لحاجة الشخصية الروائية في أن تنتقم من القوى الفاعلة التي تقف في وجهها وتقوم بتصفيتهــا باعتبارها جســدا آدميا له كينونته وخصوصيتــه وكرامته. وهذا ما فعلــه الروائي مصطفــى لغتيري في "عائشة القديسة" حيــث استعار شخصية هــذه المرأة الخارقة لينتقد وضعا فكريــا سائدا يؤمن بالخرافة ويصادر منطق العقــل، فالمــرأة التي حاربت المستعمــر بمدينة أزمور إلــى غاية الاستشهاد باتــت حية في وجدان الناس، وانبعث جسدها من رماده ليحارب المستعمر بشراسة الجن إلى أن قضت على آخر جندي يحتل المدينة.

إن الجسد هنا، يتأبى على الاندثار بفعل الموت ويعود، ولو عبر التخييل لينهي ما عجز عنه الجسد المادي قبل الموت ولا يختفي إلا بإنهاء مهمته كاملة. يحول لغتيري هذه الأسطورة من الإيجابي إلى السلبي فيفرغ هذه الشخصية الأسطورية من معناها الرمزي التحريري إلى معناها الرمزي القهري الذي يقود الناس إلى رفض العقل والإيمان بقوى ميتافيزيقية، وكائنات فوق طبيعية تسلط قوتها على الإنسان كي تخضعه وتذله فتتحول إلى وهم ووسواس قهري يسد النور ويحجبه أمام التوظيف الإيجابي للعقل.

أما كائنات العالم الروائي الأسطورية لدى سعيد العلام فهي تستقي كينونتها داخل نسقها الذي تتحرك فيه والذي يتغذى من المقدس والمدنس، الغيبي والواقعي، بشكل يعكس الصراع الأبدي في حضارة الإنسان منذ بدء التاريخ حول السلطة. ومن أجل تحقيق هذا المرام، فقد استعانت الشخصية الروائية في تشييد كينونتها التخيلية بكل مقومات الجسد الأسطوري القادر على تطويع الصعاب والمشاق التي تعترضه في سبيل تحقيق مناه. وفي الغالب، تتمتع الشخصيات، في هذا النص، بقوى يمتزج فيها الخارق بالعادي، والمألوف بالعجيب، بما يجعلها قادرة على التكيف مع وحشة المكان (الصحراء) وسلطة الزمان (الموت).

ويأتي منطق الاستعانة بالجسد الأسطوري في تكوين الشخصية الرواية ليقوض مبدأ الهزيمة لدى الجسد المادي للإنسان في وجه بشاعة القوى الظالمة التي تصادر بهيمنتها كرامته وكينونته ووجوده الأنطولوجي. إذ إن البعد الأسطوري يمنحها صلابة وتحديا ضد استكبار قوى الشر واستعلائها على منطق الحياة. فالروائي، بذلك، يكون قد كرس بعدا نقديا للعمل السردي يشتغل بشكل ضمني للتدليل على فداحة الصراع وذوبان

الشخصيـــة الآدمية أمام نار الهيمنة الإيديولوجية التي تُسَوِّد طبقة على أخرى استنادا إلى أوهام لا يقبلها منطق العقل. ولعل انتصار الجسد الأسطوري على الجسد المادي، هو، في حد ذاته، انتقام من صورة الهيمنة التي تقرفص على الذوات لتفرغها من محتواها الإنساني.

3.2. الجسد الاحتفالي:

تصور النصوص الروائيـــة كثيرا من المظاهر الاحتفالية للجسد، وهي بذلــك تقدم خدمـــة كبيـــرة لثقافـــة المجتمعات، وذلـــك بتدويـــن طقوسها الفلكلوريـــة ذات البعد الشعبي والفرجوي، مما يزكـــي الوظيفة الإثنوغرافية للسرد بحفظ ذاكرة الشعوب ومتخيلها. ولئن كانت هذه الطقوس الاحتفالية للجسد تنبثق عن رؤية فكرية عبر توظيفها في سياقات تفاعلية بين الشخوص داخـــل المتن الروائـــي ترقى بالطقس إلى مستوى الفعـــل الثقافي الذي يؤدي وظيفته في غياب التصريح.

وكمـــا سبـــق أن أشرتُ، فروايـــات شعيب حليفي حبلـــى بمشاهد من إثنوغرافيا الحلقة وأخبار الحكواتيين والفنانين الشعبيين الذين لم يعد لهم من وجـــود إلا في الذاكـــرة، ومن هنا تكمـــن أهمية احتضان النصوصـــص الروائية للمعطيـــات الإثنولوجيـــة والإثنوغرافية، يقول راوي شعيـــب حليفي: "هناك الربيب أيضا، رجل قصير القامة بمزماره المصنوع من قرن الثور... وطاقيته الحمـــراء البالية، تناسب رداء الفرجة في حلقته ومسرحه الذي كانت تجتمع حولـــه أكثر مما يجتمع الآن بمسرح محمد الخامس! لم يكن الربيب يحتاج إلـــى الكلام حتى يضحك الناس، لأنهم يعرفون أن هذا الرجل القصير، بعينيه الضيقتيـــن، قادر على تحريـــك الكوميديا بالمقلوب من خـــلال النظر إليه ثم

بالاستماع إلى مسرحياته"[1]. ويضيف في مقطع آخر: «ستتذكر سطات الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي بحسرة بالغة بطلا اسمه عمر العيار صاحب القضيب الحديدي الأبيض، وسلطة الحكي القاهرة التي كانت تشد إليه في صمت ورهبة، دائرة تجلس كما لو أنها في محراب حول راهب طاعن في الحكمة.

من فم عمر العيار، الذي لا يجف أبدا، يخرج الأبطال يتصارعون ويتقاتلون في حروب ومعارك، ونساء في عمر الزهور يولدن مثل الفاكهة، يحكي عنهن وعن زمنهن. كان على عمر العيار أن يقول كل شيء قبل أن يختفي، ويترك جمهوره تائها بين العيساوي والشيوخ وأكلة الأفاعي... والمجذوب الذي يغرز السلك في خده دون أن تسيل الدماء... وشارب النار ونافخها... والذي يشرب الماء الساخن ويمضغ الزجاج... والذي يبيع الحجابات... والطرب... والكلام... والأوهام ومختلف الأعشاب البرية... إنهم أسياد الحقيقة وصناع الحياة الجميلة"[2].

1.3.2. **الرقص (ثورة الجسد):**

من الأشكال الطقوسية الاحتفالية التي يقوم بها الجسد (جسد الشخصيات) في المتن الروائي، نجد طقس الرقص حيث يستعرض البطل (غالبا ما تكون امرأة) حركات منسجمة ومتسقة تنفعل، في سياق معين ووفق إيقاع ما، ليترك الجسد يُعَبرُ، عبر اهتزاز تضاريسه، عن أفكار وحالات انتشاء وفرح يستعصي عليه الإفصاح عنها عبر اللغة. إذ قلما لا تحضر "المرأة

1- شعيب حليفي، لا احد يستطيع القمر فوق ظله، ص 118

2- شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القمر فوق ظله، ص/ ص: 118-119.

كموضـوع للرغبة والغواية ومصدر للفتنة وبـؤرة أثيرة للمشاهدة والحديث معـا، ذلك أن حضورهـا مقترن بجغرافية جسدهـا وتضاريس عريها التي لا تحترز عين من جوبه وإطالة النظر إلى نتوءاته وتجاويفه"[1]. وهذا يدخل في إطار السلطة الإغرائية للمرأة كانتقام من الذكورة الظالمة، يقول منير الحافظ: «أعتقـد أن ما عانته المـرأة من ظلم وغبن الذكورة جعلهـا تستخدم أساليب ذكيـة وأخاذة تنبع من عمق ذاتها الفياضة، فقـد مارست سحر التأثير والغنج والإغواء لجـذب الذكر سبيلا إلى تحقيق موجوديتها مـن بعد يأسها من نيل «غفران الرب» على خطيئتها»[2].

وبمـا أن الرقص لغة تؤدي دورها في إطـار استراتيجية عامة يتوارثها المجتمـع لتصبـح عنصرا داخلا فـي إطار هوية جمعيـة. ولا تقف حركات الرقـص عند حد الإفصاح[3] الجسدي عن حالة نفسية وثقافية يكون الهدف منها، بالدرجة الأولى، تطهير الجسد، وتحريره من الضغط اليومي وإكراهات الحيـاة عبر التخفيف من حدة الانفعـالات المتشعبة يقول السارد في رواية: "لا أحد يستطيع القفز فوق ظله":"جو روحاني مائة بالمائة... قام فيه صالح برقصة بدوية، سقط على إثرها... فأسرع مويليد يجري ليحمل سيده... ولم أدر متـى نهض من داخلـي شخص يشبهني (لـم يلتفت إلـي أو يستأذن من خيالـي) فرقص رقصـا بدويا ورجوليا، كمـا راقص المجموعـة كلها رقصا رومانسيـا طاهرا ومعبرا... لا وصف أو سرد أو حوار فيه... فقط الروحانية والمجاهـدة حتى تقطعت عباءة الفقيه– وأنا مشدوه وساه في فعله الغريب– رقـص كمن ينتقم من شيء. كمن جاءته بشارة مـن السماء. كمن رأى الجنة

1- هشام العلوي، الجسد والمعنى، ص 20.
2- منير الحافظ، الجنسانية، ص 128.
3- محمد برادة، الضوء الهارب، ص 101.

ودخلها. هو لهـو وخشوع في صورة رقص... كمن يدك الأرض على تلك النظريـات والسرديـات والنـدوات والكتابـات والروايـات والمناقشـات والمزايـدات والمناقصات وكل شـيء خارج الحياة والممـات... دكا دكا حتـى أحس بطقطقـات عظامهـا الرميم، وبأبخـرة جسمه وسيـول العرق تنهمـر... فسقطـت الأرض مثل واحد من الثوار، سقطـت في آخر معاركنا والتي كان فيها النصر يخفي الهزيمة ثم قمت وجلست مرتميا وسط ابتهالات العيطـات التـي لا تنتهي. أحسسـت بأنني تطهرت وعدت كمـا كنت بريئا طهرانيا"[1]، بل إنها تتجاوز ذلك إلى حد الإفصاح عن رغبات شهوانية يتوق الجسـد إلى إشباعها عبر دعوة الآخر (الذكـر) إلى المشاطرة الجنسية مثلما يحصل في هذا المقطع الروائي: «ولماذا لا نرقص؟ تقول.

– امرأة واحدة ترقص معنا جميعا؟

– لا كل واحد يترك لجسده أن يتكلم.

فـي رشاقة تنتصبين. تنتقين أسطوانة وتشرعين في الرقص. نحاول أن نجاريك ولكنك تحلقين بعيدا. شيئا فشيئا تنفصلين عن الأرض فيبدأ الشاعر يصيح:

– رائـع... منتهـى الروعة... جميـل (ويعطش الجيم محـركا يديه المكتنزتين).

شعشعـت الخمرة فـي مسامنا، وفتننا جسدك محـاولا اختزانها وأنا أردد بينـي وبين نفسي شعرا قديمـا"[2]. إن الأنثى من خلال حركات الرقص

1– شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، ص/ ص: –38 39.

2– محمد برادة، لعبة النسيان، ص/ ص: –100 101.

تدعـو الذكـر وتغويه وتلفت نظـره إلى فتنـة تضاريسها (حـركات الصدر، واهتـزاز الثدييـن، حـركات العجيـزة، وتموج البطـن، ثم انسـدال الشعر وتدفقـه). في هـذه اللحظة، ينتشـي الجسد الذكـري عبر فعـل المشاهدة واختلاسـ النظر إلى جغرافية الجسد، وهي تتحـرك في أفق شهواني (شهوة العين) وعبر النظر تصل التماسات اللذوية إلى كافة الحواس الجنسية للجسد لتعلـن جوعا تاريخيا وقد تصل الأجساد، من خلال هذا التواصل الشهواني، إلـى الـذروة والاسترخاء (الاستمنـاء) أو تصل الحواس مـن الهيجان درجة تحتاج فيها إلى الممارسة الفعلية عبر الاتصال الجنسي بين المشاهد والراقصة (الجسدين المتواصلين عبر الحواس الجنسية).

لقـد "تعودت النساء هنا منذ قرون علـى حمل رغبتهن كقنبلة موقوتة مدفونة في اللاوعي لا تنطلق من كبتها إلا في الأعراس عندما تستسلم النساء لوقع فيبدأن في الرقص وكأنهن يستسلمن للحب بخجل ودلال. في البداية، يحركن المحـارم يمنة ويسرة (...) فتستيقظ أنوثتهـن المخنوقة تحت ثقل ثيابهـن وصيغتهـن. يصبحن أجمل فـي إغرائهن المتـوارث"[1]، ونورد هنا مقطعـا تتناغم فيه شعرية الجسـد الراقص مع البواطـن النفسية للشخصيات النسائية الملتوية كثعابين مسعـورة: «تهتز الصدور وتتمايل الأرداف، ويدفأ فجـأة الجسـد الفارغ من الحب. تـدب فيه، فجأة، الحمـى التي لم يطفئها رجل، يتواطأ البندير الذي تسخنه مسبقا مع الجسد المحموم فتزيد الضربات فجـأة قوة وسرعة وتنفك ضفائر النساء وتتطايـر خصلات شعرهن وينطلقن في حلبـات الرقص كمخلوقـات بدائية تتلوى وجعا ولـذة في حفلة جذب

1- سليـم دولـة الثقافة... الحنسوية الثقافية"، الذكر والأنثى ولعبة المهـد"، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا (دمشق) ط 1، 2009، ص: 121.

وتهويـل يفقـدن خلالها كل علاقـة بما حولهـن وكأنهن خرجـن فجأة من أجسادهن من ذاكرتهن وأعمارهن»[1].

2.3.2. الغناء أو (ترنيمة الجسد):

يتميز الحضور الغنائي عبر المتون الروائية باتخاذ شكلين مختلفين:

1 – الشكل المادي الإغرائي لترنيمة الصوت الأنثوي المحيل على اللـذة الجنسيـة (الصوت عورة من عورات النساء) لكونـه يثير غرائز الرجل (الذكـر) ويستفز فحولته ويخاطب غرائزه الشهوانية، لأن السمع لا يقل عن البصر أهميـة من حيث استقبال الفتنة والتهييج، فـالأذن كذلك تعشق وتلتذ و"تفتتن بمـا تسمعه سواء كان مجرد صوت نسوي تـدل نبراته على الدلال والغنـج والرغبة المعلنة، أو كان كلاما مسبوكا، دالا وتصويريا. لذلك، اهتم الفقهـاء بهذا الجانـب ونهوا المرأة عـن التحدث بصوت مرتفـع أو التغني بصوت رخيم عذب، لأن ذلك مدعاة للفتنة، وكل فتنة مدخل للزنا.

أمـا حركة الجسد، فإنهـا كلما كانت متصنعة، تظهـر مفاتن الجسد ومفاصله، سواء بالمشية المتدللة أو الرقص، فإنها تشكل لغة، اعتبرها البعض دلالة علـى تهتك صاحبتها، فيما رأى آخرون فيهـا صفة من صفات الأنوثة لا غير"[2]. في حين، اعتبر البعض الآخر الجسد الأنثوي عورة بأتمه، محاولا بذلك الدفـع بالجسد الأنثوي، بكامله، إلى مهـاوي العدم والغياب المطلق والإلغـاز[3]. يقـول السارد: "يـا لكم من جبنـاء تنعتونهـا بالضعيفة وما من

1– أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993، ص 316.

2– فريد الراهي. الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، 63.

3– فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، 62.

ضعيف سواكم. تخشون المرأة، تهابون لقاءها وتعجزون عن كبت غرائزكم عنها. في حضرتها، تتبخر قوة العضلات وتتلاشى هيبة اللحي والشنبات. فإيماءة منها تحرككم في كل اتجاه ولن تكونوا حتى كلعبة الشطرنج لأنها للأذكياء. الرجال الضعفاء أقل حتى من لعبة طفل لم يبلغ العامين مصنوعة من أردأ الخادمات»[1].

2 – الشكل الرمزي المتعلق بالمنطق النصي لمضمون الأغنية. وغالبا ما يكون هناك انسجام بين الشكلين لأداء الدور المنوط بهذا الطقس الاحتفالي داخل نسق من المكونات المتداخلة التي يفترض أن تشتغل في إطار بنية منسجمة تصدر عنها سمفونية متناغمة.

وفي كثير من الحالات، نجد أن الرواية تعمد إلى تدوين النص الغنائي وعيا من كاتبها بأهمية المنحى الإثنوغرافي للكلام المنطوق. ونمثل بما ورد من نصوص غنائية، شعبية بالأساس، في رواية شعيب حليفي الوَلع بالتراث الشفهي الرمزي، حرصا منه على حفظ هذه الثقافة المعرضة للضياع بالرغم من قيمتها الإغرائية في تشكيل الهوية: "صوت ميلود المغاري يأتينا بصعوبة وهو يقول: أوليدي يا أوليدي الدايم ربي/ تعالى لمكاني تشوف حالي/ الطير الحر ما يخرج فراكوا/ جوج خواتم كلها ودكو/ مالك يا نفسي معذباني/ مالك يا ليام... ساعفيني"[2].

ويورد في مكان آخر: "نبغي عدونا يعمى/ وأنا وأنت نشوف/ نبغي عدونا يعمى/ وأنا وأنت نقودو"[3].

1- سمر المقرن: نساء المنكر، ص 11.
2- شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، ص 73.
3- شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، ص 74.

والملاحظ هنا، أن المقاطع كلها تنتمي إلى الثقافة الشعبية التي تتداول شفهيا بين الناس على اختلاف طبقاتهم.

3 – وتبعا لهذين الشكلين، في تحديد دلالة الغناء في النص الروائي، نلقى أن الروائيين يوردون أحيانا نص الأغنية (النص) لأداء دلالة تخدم التصور العام للروائي تجاه حدث ما أو تستضمر نظرة نقدية معززة أو مقوضة لفكرة معينة لكن الأغلب منهم يورد توصيفا للصوت النسائي، وهو يغني ويتماوج، مؤديا وظيفته الإغرائية الجسدية بقصد التأثير الشهواني على الشخوص وتهييج رغباتهم الجنسية.

2. 3. 1. العذرية أو «عرس الدم»:

يتخذ مكون «غشاء البكارة» بوصفه عضوا صغيرا من الجسد رمزية قوية في المتخيل الشعبي. كما أنها «هي جواز المرور» نحو الحياة الهنية، المستقرة. وكانت هي البوابة التي منها يعبر الزواج نحو الديمومة والصلابة»[1]. لذلك فالرواية العربية تستعير هذه الشعيرة الاحتفالية لإقحامها في نسق التفكير النقدي في القضايا المجتمعية الراهنة التي تعتبر أسئلة ملحة تقض مضجع القراء بوصفهم مانحي الدلالة للنص أو باعتبارهم عناصر داخل منظومة لها تقاليد وأعراف يصعب التنصل منها.

فالرواية تروج لفكر نقدي تحرري وتمرر خطابا بديلا للثقافة والممارسات الإنسانية. لذلك، ففضلا عن توصيف عملية الاحتفال بالبكارة في العرس (الدخلة) ورمزيتها الدلالية في المتخيل البشري التي تثير نقاشا

1– لحسن العسبي، اللذة والعنف، تاريخ الزواج، سلسلة شراع، طنجة، المغرب، العدد 7، 1996م، ص 92.

موسعا بين الشخوص حول هذا الطقس؛ ترد أفعال متنافرة تستبطن، في العمق، رؤية نقدية من الكاتب الذي ينتمي إلى هذه المجموعة البشرية الموصوفة سرديا (السياق المتداول مجتمعيا في النص) يسعى من خلالها إلى المساهمة في تعديل السلوك الثقافي أو تحييده عن الوجهة التي يتخذها في إطار الضغط غير العادل ضد فئة النساء، خاصة وأن ذلك الغشاء أعطي، رمزيا، أكثر مما يستحق ما دام بمكنة الفتاة فقدانه في خضم قيامها بسلوكات أخرى ليست بالضرورة مرتبطة بالممارسة الجنسية. تقول السارد في رواية "مخالب المتعة": «كنا نترقب جميعنا مع الفجر خروج سروال العروس الملطخ بالدم لتستقبله النشوة بالزغاريد، وهي مرددة: «الصباح صباح ماليه... الملحة والسر عليه»، «هكذا يكونو بنات الرجال المحضية، هكذا يكونو بنات حمرات الشاشية» «داها وداها والله ما خلاها». ودموع الفرح تتلألأ في عيون أم العروس، بينما يصافح والدها، بكل فخر واعتزاز، رجال القبيلة»[1].

ويتخذ هذا الطقس بعدا دراماتيكيا أشد وضوحا في هذا المقطع: "وقالت والدة حميد:

– الليلة ليلتك، سترين كيف أني زوجت ابنتك برجل كالرجال.

– اللهم حمر وجوهنا.

لم تكن لدى حميد شهية، في حين أكل أصدقاؤه بنهم كبير. اكتفى فقط بلقمتين أو ثلاث أردفها ببضع كؤوس صبها بسرعة في جوفه. استأذن بعضهم بالانصراف وهم يشجعونه.

1- فاتحة مرشيد: مخالب المتعة، ص 113.

قال وزيره:

– لا عليكم، أنا معه. سوف تسمعون صراخها من بعيد.

وقال حميد وهو يضحك:

– لا تتكلم عن زوجتي هكذا.

– لم تصبح زوجتك بعد، سوف تصبح زوجتك إذا ما سمعنا صراخها.

ثم بعد ذلك، أخرجوا حميدا من القيطون، وطافوا به قليلا في الظلام الذي يغطي الأكواخ القصديرية، ثم عادوا به بسرعة ودفعوه إليها. دخل معه وزيره ثم خرج. ارتفعت أصوات الفتيات بالغناء والزغاريد. واشتدت الضربات على الدفوف والتعاريج. وكانت أمه تطوف كالمعتوهة لا تعرف ماذا تفعل. تتحدث إلى هذه وتعطي الأوامر لتلك، في حين انتحت والدة فيطونة مكانا قصيا، وجلست القرفصاء تتأمل الأرض ولا تتحرك كأنها مشلولة. ثم بعد مضي الساعة، قالت والدة حميد:

– سوف ألتحق بولدي لأرى ماذا يفعل.

– دعيه وشأنه.

– لقد تأخر.

– ربما يكونان قد ناما.

– هل ينامان في مثل هذه الليلة؟ وماذا نفعل نحن هنا؟ إننا ننتظر الدم حتى نريه للأعداء.

هرولت إلى حيث العروس والعريس، طرقت باب الكوخ، فتح حميد وقد تغير لونه تحت ضوء اللمبة.

- باسم الله عليك يا ولدي! إياك بأن تقول إنك مسحور.

- لا يا أمي أنا لست مسحورا، أستطيع أن أتزوج قبيلة.

- ماذا بك إذن؟

- لكنها...

- لا تقلها. أليست عذراء؟

- ليست عذراء.

صرخت والدته: "ويلي!" وأخذت تلطم فخذيها، وتنتف شعرها. كفت التعاريج والدفوف والزغاريد. سمعت والدة فيطونة الخبر فقفزت من مكانها كالمجنونة. أخذت تتمرغ في التراب: "أناري! فعلتها بنت الحرام".

اختلط الغادون والرائحون وسط الحوش. وتزاحموا على البراكة التي كانت فيها فيطونة، ولم يعد أحد يستطيع أن يسمع حديث الآخر. بعد دقائق، اشتبكت الأيدي، وارتفع الصراخ والعويل بين أهل فيطونة وأهل حميد. جلبت العصي واصطدمت الرؤوس ورفست الأقدام بعض الجثث، كانت معركة جاهلية حقيقية"[1].

والجدير بالذكر أن هذه المشاهد تتكرر بشكل مستفز في الرواية العربية. وهذا مقطع مشابه من رواية أخرى، وكأن قدر الشخوص ومصيرهم واحد وحتمي: «في عزلتنا نحن رفقة حليم كان الجميع سعيدا بتلك الأغاني منقطعا عما يجري بالخارج، لكن الفجر سيأتي ليكشف حدثا لم نكن

1- محمد زفزاف، محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء، الطبعة الثانية، 2008م، ص/ ص/ ص: 93 - 94 - 95.

لنتوقعه... صخب وضجيج يتعالى من الجهة التي خصصت لدخلة العريس على عروسه، إنها الشرارة الأولى- كما قدرت الأمر- لذلك أنقذنا عم العريس لما جاء إلينا يطلب بارتباك واضح أن ننهي اللقاء، ثم التفت إلينا نحن الأربعة وخاطبنا باحترام متصنع، فيه بعض التوتر، وسألنا إن كنا نريد النوم حتى الصباح... ثم انصرف دون أن يسمع ردا منا. قمت كما قام الآخرون للانصراف، سلمت على الجميع، واتجهت نحو سيارتي وقد بدأت شرارة العنف المصحوب بالكلام الفاضح. ضغطت على الدواسة في اتجاه مدينة سطات"[1].

كما أن الفتاة يمكنها أيضا الحفاظ على ذلك الغشاء مع أنها تنخرط في العلاقات الجنسية مع الرجل سطحيا أو بشكل شاذ (الممارسة الجنسية من الدبر) مما يخرج "غشاء البكارة" من رمزيته الدلالية والأنثروبولوجية المحيلة على الشرف والنقاء والصفاء والالتزام الأخلاقي والديني.

وتسخر كثير من الروايات من هذا الوضع الثقافي عن طريق تمييع هذا الطقس (البكارة) سواء فيما يتعلق بحوار الشخصيات أو أفعالها وسلوكاتها التي توحي علنا أو تلميحا بامتعاضها أو تهربها أو رفضها لهذا الطقس والعزوف عن الانشغال به أو الانخراط فيه بوصفه علامة للشرف وقيمة ثقافية يندرج الشخص بموجبها في منظومة التقاليد والأعراف المحددة لصورة الهوية. ونمثل لذلك بالمقطع التالي للروائية فضيلة الفاروق: "كانت صورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة ما زالت جرحا في ذاكرتي... خرج العريس من الغرفة يتصبب عرقا. هجمت النساء على العروس، كانت

1- شعيب حليفي: لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، دار الثقافة للنشر والتوزيع، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2010م، ص/ ص: 79 - 80.

تبكـي، وسمعتهن يرددن أن العريس لم يفعل شيئا. بكت أم العريس... وبعد ساعـة، جاء شيخ إلـى البيت اختلـى بالعروس وأهلها قليلا ثـم خرج. عاود العريس الدخول، وخرج محمد بعد قليل. دقت النسوة على باب الغرفة قبل أن يخرج، وقالت إحداهن دون خجل: "يا لا..." كيف فعل ذلك في دقائق؟ لـم أفهم شيئا، لكنني حين رأيت قميص نوم العروس ملطخا بالدماء. والنساء يزغردن، والعروس تمثل البراءة... ما أبشع أن تكـون الواحدة منا عروسا! اقتربـت مني سهـام ابنة عمـي ووشوشت لي: –هل رأيـت؟ العروس كانت مصفحة (موشومة على فخذها بتعويذة تحميها من الاغتصاب)"[1].

وانسجامـا مـع تقاليد المنظومـة المجتمعية الثقافيـة تسعى شخصية المرأة في السرد كما في الواقع العياني إلى التحايل من أجل الانعتاق من إسار هـذا الهاجس المرعب وفي نفس الوقت تجتهد للحفـاظ عليه بما يحمي صورتها في المجتمع وصورة جسدها (المصون) لدى الذكر (الرجل) الذي تتغيـر نظرته إليهـا بمجرد فقدانهـا لغشـاء العذرية حيث تسقط فـي عينيه؛ فيتحاشى الارتباط بها في إطار مؤسسة الزواج التي تشكل في نهاية المطاف، أمنيـة كل فتـاة. وليس هنـاك من تريـد أن تظل، طوال عمرهـا، خارج هذه المؤسسة. إلا أن التاريخ الطويل لبني البشر، عبر كل الأمكنة، يسجل مظاهر تمـرد جسدي بغية الزوغـان عن سكة الأخلاق والضوابـط التي قننها العقل والوعـي. وهي مظاهر بلغت حد ارتـكاب الجرائم البشعـة جريا وراء عتق الجسد وتحريره من "أكاذيب العقل والوعي"[2].

1- فضيلة الفاروق: تاء الخجل، ص 26.

2- الزهـرة إبراهيـم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيـا الثقافية، دار النايا للدراسـات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى 2009م، ص 117.

وتلجأ الروايات، في الغالب، إلى منح الشخصيات النسائية المستهدفة مؤهلات القوة على التمرد والتحايل والخداع لتستطيع التملص من الثقل النفسي والضغط الاجتماعي الممارس عليها. فإما أن تثور على مؤسسة المجتمع وتدخل مجال الدعارة وتمتهن الجسد كرد فعل احتجاجي ضداً على قيم التخلف والزيف أو تتلفع ستار الحداثة كذريعة أو سند لخرق قيد الالتزام بأعراف المجتمع، حيث السفور الفاضح والتبرج المائع وإما إنها تنخرط في الظاهر، ضمن السيرورة المجتمعية، احتراما لهذه التقاليد. وفي السر تمارس طقوسها الخاصة الملبية لرغباتها الملحاحة عبر الطرق الكثيرة التي توفرها حاليا الوسائط التفاعلية الجديدة التي تسهل عملية التواصل بين الجنسين (الذكر والأنثى) وأحيانا بالصوت والصورة (Cam-web) (الأنترنيت)[1]؛ حيث يتم "ارتكاز المشاهد الإيروسية على فعل التلصص واستراق النظر إلى الجسد الأنثوي كنوع من اللمس أو الاحتكاك عن بعد"[2]، فضلا عن الدخول في العلاقات غير الشرعية التي بموجبها تسمح الفتاة لنفسها اختلاس اللذات المحرمة خارج مؤسسة الزواج مع الحفاظ على غشاء العذرية التي تحتفظ به ضمانا لصورة الشرف التي تخول لها ولوج مؤسسة الزواج بامتياز مستقبلا.

وإذا كان الزواج هو العروة الوثقى التي بمقتضاها يتقيد الفعل الجنسي بين الرجل والمرأة لتقنين الإخصاب وحفظ النسل، وضمان كرامة الجسد وشرف العقد التناسلي، فإنه دوما كان مرتبطا بمحاولات كسر هذا «القفص الذهبي»، لذلك يسعى الشخوص للتنصل من هذا الوثاق المقدس عبر اقتناص

1- انظر على سبيل المثال لا الحصر: رجاء الصانع، بنات الرياض، دار الساقي، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2005م.

2- هشام العلوي: الجسد والمعنى، ص 30.

الخطيئــة اللذيذة اقتفــاء لغواية «الشيطــان». والزواج كطقــس مقدس يسعى لمحاصرة الأهواء والغرائز. أي أن «تدخل الحرب ضد الحواس في استراتيجية تقنيــن الفعل الجنسي برمتــه، وبالتالي في توضيح أهميــة وخطورة المسارب المؤديــة لــه والممهــدة لصورتــه المحرمة. وبهــذا المعنى يحتــل الزنا موقعا تحديديا[1] ويساهم في توضيح معالــم النكاح الشرعي. فبالعلاقة مع الخوف من الزنا تظهر أهمية الزواج، لأن كل الرغبات يلزم توجيهها نحو الزوجة.

4.3.2. الجسد الفرجوي:

نلفــي أحيانــا أن الرواية تقدم جســد إحدى شخصياتهــا كموضوع للفرجــة المسلية للناس في ساحة الحلقة أو خشبة المسرح أو أي فضاء آخر. والغرض الأساسي من هذه المسرحية الجسديــة هو تقديم الجسد كمنتوج ثقافي لــه رمزيته الهوياتية. وهــو بذلك، يخضع (جســد الشخصية) لشحن قيمي وتحويــرات مادية، أحيانا، تكون مؤلمة ومؤدية ومذلة لكن الشخصية تتحمل ذلك من أجل أن تقدم للمتلقين منتوجا ثقافيا بديلا ناقدا لوضع مزري أو معززا لوضع لائق.

إن النزوع الفرجوي للجسد يسعى إلى اتخاذه قناعا لأداء رسائل معينة (تقنيع الجسد (masquer le corps) نظرا لقدراته الاستعارية والمجازية من أجل فك الحصار المضروب عليــه من طرف الرقابة المجتمعية، وسبيله إلى كســر القيد وخرق الدائــرة هو القناع المجــازي الذي يستعيــر قيماً أخرى مناقضــة تحمــل، في الغالــب، دلالة رمزية نقديــة مبطنة وغيــر مباشرة لكن المتلقي قادر على الوصول إلى الرسالة المقصودة بناء على التأويل.

1- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 63.

في الرواية أيضا، يمكن أن يحيل تشغيل المتن على استحضار شخصيات، من ذاكرة الأبطال والشخوص الروائية، مارست الفعل المسرحي وقنعت جسدها من أجل تسلية الجماهير والدفاع عن قيم، والترويج لأخرى تحضر الحنين إلى تلك الطقوس المنتقدة التي أضحت جزءا من الماضي.

5.3.2. الجسد والموت (الفناء)

يعد «الموت» من الأسئلة الحرجة التي تؤرق الجسد فتؤثر على كافة مناحي تعبيراته وانشغالاته الوظيفية والمجازية، لأن هذا العامل ينفي الجسد ماديا إلى الأبد ويدمر كينونته بشكل مرعب مما جعل التفكير البشري ينسج حول «الموت» أساطير وحكايات وتمثيلات كثيرة ومختلفة تبعا للأنساق الثقافية والمرجعية الدينية. الموت هو الهاجس الذي يرهب الجسد ويعري ضعفه، ويذيب عبقريته في التحايل والمراوغة والخداع. هو السلطة التي تطوع الجسد فتفنيه وتقحمه في سرمدية الغياب والعدم.

والرواية العربية، لا يغيب عنها سؤال الموت سواء من خلال تعليقات الرواة أو توصيفهم، لأثر الموت على الشخصيات وما يحدث فيهم من حيرة ورعب وما يولد لديهم من قلق وانفعالات وردود أفعال.

ويرمز الجسد الميت في الرواية إلى:

- سؤال القلق الوجودي الذي ينتهي بانتفاء محقق ورحيل أبدي.
- أثر الفقد على الذات وكيفية انفعالها بالموقف (تأثر الجسد الحي لرحيل الجسد الحميم الذي غالبا ما يتجلى في ردود أفعال مؤلمة مثل البكاء الندب، النواح، الحزن، الكآبة، التحلزن وغيرها..)

- التلميح إلى الموت الرمزي الذي لا يدمر الجسد المادي فحسب بل يــروم تفتيت ما يجعل مــن الجسد الآدمي آدميــا، ويفرغه من محتواه الإنساني.

وخلاصة القول، إن الموت أسوأ ما يتعرض له الجسد لدى الشخصية الروائية سواء كان موتا طبيعيا أو رمزيا. والأسوأ منه أن تعمد الشخصية نفسها إلــى تصفية جسدها (الانتحار) بعد أن تعجز عن التلاؤم مع المحيط القيمي، وبعــد أن تفشل في تحقيق برنامجهــا السردي؛ وبعد أن تخفق في شق جدار القمــع والمصادرة المضروب حولهــا بإحكام، وبعــد أن لا تستطيع تحمل الذي حصل.

6.3.2. الولادة (الانبعاث)

تشكل الولادة، في الواقع، امتدادا وتجددا للسلالة، واستمراراً للنسل الــذي يحفظ الوجود البشري. وهو في المتخيل الروائي العربي يمتلك نفس البعــد والرمزية. إن طقس الولادة يأتــي كتتويج لمسار معاناة طويلة مع زيف القيم المجتمعية أو مع طابور من الأبطال المزيفين الذين يتسللون إلى الحلبة لإعاقــة أحلام الشخصية وأمانيها وطموحاتها أو تأتي (مرحلة الولادة) عقب موت الأم المأسوي ليكون الخلف امتدادا لها لأن الروائي لم يتقبل أن تغيب شخصيــة الأم بهكذا درامية. إذ ينبثق المولود من جسد آيل للموت والاندثار مــن أجــل أن يواصل الطريق ويتابــع المشوار عقب سنين مــن المحل. لكن نــادرة هي الروايات التي توظف الرمــوز الدالة على الانفراج وتحقق الحلم. فغالبا ما تنتهي بشكل فجائي أو درامي بخصوص حالة الشخصيات الروائية. وهــذا ليس بغريب ما دامت تعكــس واقعا مظلما لا آفاق فيه ولا فرجات من

النور تنبئ بأن هناك غدا مشرقا تنقشع فيه غيوم الآني ومآسي الحاضر وتسود فيه العدالة والحرية والمساواة والأمان وباقي القيم التي تحفظ للكائن الآدمي كرامته وعزته وإيباءه.

7.3.2. الجسد المقدس:

تحفظ الرواية، في الغالب، عبر المتخيل، للجسد قدسيته. وأي انتهاك لحرمته إنما تأتي بدلالة الاحتجاج أو النقد أو الفضح. وتبرز قدسية الجسد في صورتين:

صورة الموت:

عقب وفاة شخصية من الشخوص الروائية تمارس عليها نفس الطقوس التي يقترحها النص الديني حفظا لكرامة الجسد (الغسل، الكفن، الدفن، الحنوط، التراتيل، والأذكار وتلاوة آيات من القرآن الكريم والدعوات...). ويأتي هذا التصور تثمينا لسياق ثقافي يؤمن بكون الجسد، في غيابه يظل في حاجة إلى التكريم بالدعاء والحماية، وأكثر من ذلك، يبقى مؤديا لوظيفته في إطار حضوره القوي عبر ذاكرة الشخوص وأذهانهم محفزا تارة ومؤمنا ومعاتبا تارات أخرى.

صورة الأم:

يحضر جسد الأم في الرواية العربية محتفظا ببعده القدسي، وطابعه الطهراني، فهي رمز للختان والنقاء والالتزام والاستقامة، وقلما يتجاوز بعض الشخصيات أو الرواة الخط الأحمر في تناول الحميميات المتعلقة بها حرصا

علــى صورتها الراسخة فــي الوجدان. ففي "كل العصــور إذن، وفي مختلف الثقافــات، تخيل الناس "أمًّا عظيمة" امرأة تنكفئ نحوها كل رغبات البشرية. "الأم العظيمــة" هي، بالتأكيــد، الجوهر الديني والنفســي الأكثر عالمية"[1]، يقول محمد بردة على لسان أحد رواة «لعبة النسيان»: «ولكن الأم لا تبتدع، تخلقنــا وتجعل كل صورة نتخيلها عنها ضئيلة وهشة أمام صورتها المنحفرة في الدم والشهوة والخلايا...»[2]، ويقول أحد رواة عبد الرحمن منيف مبرزا دور الأم النفســي فــي تكويــن الشخصيــة: "لــو ظلــت أمــي، لظللــت شابا وصامدا"[3]، ويضيف الراوي نفسه، الذي يقوم بوظيفتي الحكي والمشاركة فــي صنع الحــدث: «كانت تأتي لزيارتــي كل أسبوع. بعد موتهــا فجأة تغير جســدي، أصبح هشا مستعدا لاستقبال الألم، أصبــح عبءاً علي، لا يتركني أنام، لا يتركني أتذوق الأكل، وله فوق ذلك طلبات تزداد كل يوم!»[4].

ويبدو أن الإنسان قــد ربط، منذ البداية، بين خصوبة المرأة وخصوبة الأرضــ، وعكســ ذلك، من بعــد، في معتقداتــه وفي طقوســه الدينية. كلا الخصوبتين كانت بالنسبة له ضرورة حياتية، خصوبة المرأة لإنجاب الأولاد من أجل العمل وحفظ النوع، وخصوبة الأرض من أجل الغذاء والبقاء[5].

وأحيانا؛ يتخذ حضور الأم بعدا هجاسيا يتجاوز حدود المنطق ليعانق الخيالــي والأسطوري وأكثر من ذلك في بعضــ الروايات يتهجم الشخوص

1- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ص 212.

2- محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية 1992م، ص 14.

3- عبد الرحمن ميف، شــرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشــر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية عشرة، 1999م، ص 55.

4- نفسه، ص 53.

5- بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1980م، ص 40.

علـى أمهاتهم فينتهكـون طابعها القدسـي والطهراني؛ ويقتحمـون عالمها الشخصـي الحميمي مبديـن كراهيتهم لهذا العالم، منتقديـن تصرفاتها التي تسقـط عليهم أمراضها وعقدها النفسية[1]. وتتحول إلى كائن سلطوي، بدل أن تحتضن وتمنح الحنان، تلجأ إلى الانتقام من الطفل إرضاء لرغبات سادية، يقـول السارد- الشخصية في رواية «تراتيل العـدم»: «إذ لاحظ حرز أن أمه تصبـح امـرأة مختلفة فـي الحمام، نعـم، تصبح امـرأة غير أمـه، فهي تثور وتغضب، تتغير ملامحها، ويشك في أنها أمه ذاتها التي يعرفها، وكأنها تتبدل أو تتلبس شخصية أخرى، أو أن امرأة غيرها، لا يعرفها، تسكنها»[2]. غير أن هذا الولـوج الناعم إلى عالم الأم السري والقدسي مرتبط بإخفاق الذات في خلـق تناغم مع القيـم السائدة في المجتمع فيكون هـذا الفعل، بذلك، ليس انتقاما من شخص الأم وتنقيص من كرامتها، بل هو تعبير عن نقمة من الجسد العاجز والذات المنهزمة أمام الحصارات المضروبة حولها.

فالأم مبرر الوجود وأحد أسبابه (الزواج، الحبل، الولادة، التربية،..) والأصـل والينبـوع ليس للكينونة فقط، بـل أيضا لمنظومة القيـم المتوارثة. ولعـل ضرب الأصل وتهديمه إنما هو سخط على الوجود المادي للشخصية ذاتهـا وسبيـل تصفية الجسد رمزيا، هـو التهجم على العالـم الذي احتضنته ووفـر له شروط التشـكل والميلاد والخروج إلى حيـز الوجود. إن الخطيئة التي أقصت الأنوثـة أخلاقيا وحقوقيا وسياسيا ونفسيـا وإنتاجيا عن سلطتها الكونيـة، ومسخت التقديسية الإناثية "الأمومـة" وحلت بموقعها التقديسية الذكورية "الأبوة"[3].

1- انظر على سبيل المثال رواية «روائح ماري كلير» للحبيب السالمي، مصدر مذكور.
2- مها حسن، تراتيل العدم، ص 15 - 16.
3- منير الحافظ: الجسانية، مرجع مذكور، ص 87.

ومن ثمــة، "يبدو أن القضية الجنسية تشكل الجانب الأكبر تعبيرا عن القدســي والتباساته، فهي على عتبة الديني والدنيــوي، والواقعي والمتخيل، والنفســي والجسمي. وهي بالتالي، تشكل الجانب الأكثر صعوبة والأحوج إلــى التقنيــن، لأنهــا ذات تفرعــات متعــددة تمتد مــن المتعة إلــى التوارث الاجتماعــي للخيــرات إلى تحديد هويــة الجنس الإنسانــي"[1]، في حين أن الممارسة اليومية الواقعية والخطابية تشكل مزيجا «تتداخل فيه قدسية النفس مع الوجهة القدسية للجسد. فالنموذج الجسدي، في الآن نفسه، يهدف إلى إضفاء طابع روحي على الجسد من غير أن يغمطه حقه في شهوات الدنيا. إنه فــي الحقيقة نمــوذج توجيهي تعليمي. ومن ثمة تكمــن أهميته في التاريخية والمرجعية. خاصة في كونه يسعى إلى ضبط الفضاء التاريخي للجسد»[2].

3.الجسد والألم:

تستعرضــ الروايــات العربية حالات لجسد بعضــ الشخوص متألما مثلما ترصد حالاته فرحا مستبشرا وتختلف درجات الإحساس بالعذاب من شخصيــة إلى أخرى؛ ومــن رواية إلى رواية. ولعــل تعريض الجسد لحالات التعذيب الإرادي أو القسري نابع من الإيمان برمزية الفعل ودلالة الجسد في تحولاته وردود أفعاله.

وتتــوزع ثيمات الألم داخل المتون الروائيــة thèmes du douleur بيــن التعنيف المادي الذي يترك ندوبا وآثــارا على الجسد والتعنيف الرمزي

1- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1999م، ص 65.

2- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص 64.

الـذي يترك، هو الأخر، جروحا غائرة علـى المستوى السيكولوجي. وكما هـو معروف قد تلتئم الجـروح الجسدية، وإن تركت آثـارا، ولكن الندوب التـي يبصمها العنف الرمزي لا تزول أبـدا وتترتب عنها عقدا نفسية جسيمة تقلـب حياة الفرد جحيما. بل قد ينجم عن ذلك ردود أفعال قوية قد تتجاوز حدود الفرد لتطول المجتمـع بكامله، خاصة إذا ما تحول الطفل المجروح رمزيا إلى رجل له مسؤولية كبرى داخل المجتمع.

1.3. الجسد داخل قفص:

تحاكـي كثير من الروايات، علـى مستوى الرصـد الدقيق والوصف العميـق لسيـرة عـذاب الجسد فـي زنازيـن السجـون، تلـك الاعترافات والمذكـرات والبوح التي يسجلهـا السجناء الواقعيون كنـوع من التعويض والتسلية والتناسي لآلام الجسد من القهر والتعذيب المادي والعنف الرمزي، بشتى الأشكال، وكأن هذه الروايات نفسها اعترافات ومذكرات. خاصة أن الكثير ممن أبدعوها من مؤلفين مروا من تجربة السجن واحتفظوا بمذكراتهم اليومية في السجون ليخرجوهـا كذاكرة حية إلى الوجود في شكل كراريس وروايات ومذكرات وسير ذاتية وإن لم يكن دلك، فإن بعض الروائيين من لم يمـروا من هذه التجـارب يتناصون مع هـذه الشهادات الحيـة المكتوبة أو يستلهمـوا تجـارب أشخاص حقيقييـن عاشـوا تجربة السجـن عن طريق معاشرتهم والاستماع إليهـم واستجوابهم ومقابلتهم. وغالبا ما تورد الرواية العربيـة محنـة الجسد فـي السجن مندرجـة في سيـاق الانتقـام البشع من الشخصية رغبة فـي تطويعها وإلجامها أو إسكاتها إلى الأبد، وليس في إطار إحقـاق العدالة ومعاقبة المخالفيـن لقانون والأعـراف؛ لأن أغلب السجناء

والشخوص المعتقلين هم من خيرة المثقفين الذي يمثلون زبدة المجتمع، إما نظرا لأنشطتهم السياسية أو النقابية أو لجهرهم بآرائهم التي تخالف رأي الجماعة. يقول صلاح الوديع، في بعض مذكراته السردية السجنية: "كان مقر استضافتنا مقسما إلى جناحين: جناح يأكل فيه المرء العصا ليتكلم؛ وجناح يأكلها فيه ليصمت. وعليك، وأنت معصوب العينين، أن تعرف الحدود بين الجناحين بحسدك. وإذا حدث وخانك هذا الحدس وحسبت نفسك في المكان الذي لست فيه، في حين أنك لست في المكان الذي أنت فيه، فسلام عليك رغم أنك لست إلا عبدا مذنبا، معرضاً كسائر خلق الله للخطأ الذي يغفره الغفور ولا يغفره عبده. سوف لن تجد من يشرح لك الموقف إلا وقد شحطك. والشحط عند العرب كما تعلمين يا والدتي هو لدغ العقرب، أبعدك الله عن كل مكروه. غير أن شحطهم هم أقسى وأمر من لدغ العقرب لا تستطيع حك جلدك بعد اللدغة لأن يديك مغلولتان... فانظري هذا التفنن في التنكيل..."[1].

إن اعتقال الجسد هنا وتعذيبه ينسجم مع السياق العام الذي يسود المجتمعات، وهو الصراع بين السلطة والنخبة المثقفة التي جاءت ببوادر التغيير ولوحت بشعارات التجديد والإصلاح والثورة ضدا على القمع والتسلط الديكتاتوري لبعض الأنظمة. وكان على هذه الفئة أن تكون الضحية لأجل أن يشق الشعب طريقه إلى النور والحرية والحياة. يقول السارد– الشخصية في رواية "شرق المتوسط" واصفا درجة التعذيب التي يلاقيها داخل السجن: "– وماذا تفيد الأدوية في مثل هذا الجو؟ الضرب، الإهانات، الإعدام!

1– صلاح الوديع، العريس، النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الثالثة 2000م، ص 120.

وسقطت من عينيها (أخته) دمعة وهي تضيف: كل يوم بسنة يا رجب!

وبـدأت أسقط. أصبحت الآلام تنتشر في جسـدي مثل انتشار النار. كتفـي الأيمـن مشتعلة من الألم. معدتـي تخرج من حلقـي كل يوم. رجلي اليمنـى رخوة وتحرك فيها الروماتيزم حتى أصبح المشي بالنسبة لي عذابا لا نهايـة لـه. وأتلمس أعضائي عضـوا بعد آخر لكي أتأكد مـن وجوده. ثلاث أسنان منخورة. تسبب لي آلاما هائلة، خاصة أثناء الليل. أنفي مزكوم بصورة تـكاد تكـون دائمة. صدر يخـر، والسجائر لـم يعد لها ذاك الطعـم اللذيذ. وأصبـح الفراش الدافـئ، النوم دون كوابيس، القـراءة، التطلع إلى واجهات المحلات، الركوب في سيارة عامة، أصبحت هذه الأشياء أحلاما يومية تغزو رأسي، وأفكر فيها كأمنيات مستحيلة!»[1]

وبمـا أن ترويض جموح هـذه الطبقة أو تعديل تصوراتهـا أو إقناعها بضـرورة التخلي عن مواقفها أشياء مستحيلة؛ فقد لجأت السلطة إلى العنف، والتفنن في التعذيب، إذ لم يكن هدفها تصفية الشخصية المتعلقة جسديا، بل إرغامهـا على تعديل الرأي عن طريـق إذاقتها كل أنواع العذاب وألوان القهر والإساءة والإهانة (التهديد، الكـي، الإقعاد على القناني الزجاجية، قتل أحد أفراد الأسرة، قطع اللسان، الإخصاء، الاغتصاب، بتر بعض الأعضاء، الوخز بالإبر الحاميـة، التجويع...). وكلما طالت فتـرة السجن والصمود، كانت تزداد درجة الإيلام ويرتفع إيقاع التعنيف. فيكون قدر الجسد أن يتحول إلى لوحـة يرتسم عليها وقع الصراع بين السلطة والذات، وتحتفظ لوحة الجسد بتلك النقوش المؤلمة كشهـادة دراماتيكية على مرحلة مؤلمة من تاريخ هذا الجسد وتاريخ المجتمع الذي ينتمي إليه.

1- عبد الرحمن ميف: شرق المتوسط، 47.

ويكون السجــن، بالنسبة للجسد، قبرا رمزيا لأنه يشبه الموت دلاليا من حيث إسكات الشخص وإقبار رأيه. وحينما يصبح السجن رديفا للغياب، يشتد الألــم أكثر على الشخصية لأنهــا تُفْصل عن مكان تواجدها الفعلي وتُحرم حرية المشاركة في الحياة العامة والاستمتاع باللذات التي تتاح للآخرين ويصادر منها حــق أداء وظيفتهــا التي من أجلهــا خلقت؛ وهــي الإسهام في تعبئــة الجماهير وتحرير الواقع من الزيف والتسلط والإكراه على العيش الذليل والحياة الدنيئة.

ويصل هذا القفص المغيب للجسد أقصى مداه من التعذيب والإيلام عند ما يرتبط بمأساة الإعدام، فيكون الوطء أشد وأمر. تقول الساردة– الشخصية في "مذكرات صحفية في غرفة الإعدام": "وقام مأمور السجن بتلاوة صيغة التنفيذ ورد القائل: سيبك ما يهمش. التفت إلى رئيس هيئة التنفيذ الأميرالي عطوة حنفي وطلــب فنجان قهوة ســوداء وسيجارة قائــلا عشان أعرف أكلــم الصحفيين... أحضرت القهوة والسيجارة في الحال. وبعد أن شرب القهوة أخذ يجذب أنفاس السيجــارة بحركة آلية دون شعور أو وعي. ثــم ردد الشهادة بعد الواعظ، وأوثق عشمــاوي يديه من الخلف بالحــزام الجلدي، واقتاده مساعــداه إلى حيث تقبع المشنقــة داخل الغرفــة السوداء، وحيث قــام باستكمال إجــراءات الإعدام التي تنتهــي دائما بشد لولب المشنقــة. وهبطت الجثة إلى بئر الإعــدام، وقام طبيب السجن بتسجيل نبضات القلب التي استمرت أربع دقائق بعد الإعدام"[1].

2.3. الانتحار (التصفية الذاتية للجسد):

مــا أقسى أن يصل الجسد إلى مستوى اشتهاء الموت وكراهة الحياة. إنهــا أشد اللحظات مأساوية فــي تاريخ الشخصية الروائيــة التي تصل درجة

1– فاطمة السيد، مذكرات صحفية في غرفة الإعدام، مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، 1986م، ص 60.

لا تطـاق من الألم والحيرة والمعاناة. آنـذاك يصبح الموت خلاصا، ولو أنه أسـوأ أسلوب لمواجهة الصعاب والمشاق اللتيـن تعترضان سبيل الشخصية فـي أفق تحقيق مطامحها، ويوصلانها إلى هذا المستوى من اللاتوازن الذي يعكس خصاما طاحنا بين الجسد والروح مثل الذي حدث في روايتيْ "بداية ونهايـة"[1] و«مخالـب المتعـة»[2]، حيـث ينتهي بطـل الحكايـة، في آخر المطاف، منتحرا فـي مشهد دراماتيكي؛ معلناً أن الصراع انتقل من الخارج إلـى الداخل، الصراع الذي كانت وجهته من الـذات ضد السلطة ينتقل إلى الصراع ضد الذات نفسها مما ينجم عنه التصفية.

يأتي الانتحار كرد فعل مجوشي ضد الذات. وهو خروج عن المألوف وتحـول من صراع ضد الذات إلى صراع مـع الطبيعة ومع الثقافة. فالطبيعة تفرض أن يموت الشخص بشكل طبيعي عـادي، وترفض أن ينهي تواجده الأنطولوجي بمحض إرادته وإجبـار الجسد على الاندثار والاختفاء ظنا منه أنـه ينهي المأساة بانتفـاء الجسد ماديا، وهو نفس ما تـراه الثقافة، بحكم ما تراكـم من عادات وتقاليد وأعراف تنبثق عن مواثيق ومعاهدات رسمية وغير رسمية تنهل من النصوص الدينية وغير الدينية.

3.3. الختان: (قطع القلفة أو البظر):

يكاد يكون هـذا الإجراء طقوسيا محضا نظـرا لبعده الأنثروبولوجي من جهة، ولما يحيط به من رمزيات وإجراءات مصاحبة، لها ارتباطات ثقافية بمنظومة من الأفكار والتمثلات. وهو طقس يجري وسط احتفالات يشوبها

1- نجيب محفوظ، بداية ونهاية، دار مصر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1976م.

2- فتيحة مرشيد، مخالب المتعة، مصدر مذكور، ص 114.

الفـرح والحزن الغامضين، وغالبا ما تقـوم الروايات برصده بشكل تفصيلي مع ما يكتنف الشخوص من ردود أفعال وانفعالات (خوف فرح بكاء...).

وتأسيسـا على ما سبـق، يستحضر العامل الـذات (البطل) في الرواية ذلك الطقس رابطا إياه بخيانة القبيلة في تواطؤ مع الوالدين. إنه ينسى الفرح الذي يغمره وهو يركـب الفرس مثل أمير ويطوف في جمهور من الناس بين شـوارع القرية مزهـوا بنفسه أمـام هتافات الرجـال وغناء النسـاء وزغاريد العـذراوات. وينسى اللباس الجميل الذي ارتـداه وينسى ما قدم له من هدايا عقب (البتر) المؤلم لجزء من عضوه التناسلي. كل ما يستذكره طيلة حياته هو الوجـه البشع للحجام (القائم بالبتر) والكميـن الذي نصبته له القبيلة لتحقيق غايـات ثقافيـة قيمية هو غيـر مؤهل لفهمها آنـذاك. ظنا منهـا أن "دور حد السكين هو مهاجمة الروح الشريرة والتطهير منها"[1].

إن حجم الألم الذي استشعره، حينئذ، كبر معه في شكل خوف دائم مثل عقـدة نفسية مستعصية؛ خاصة لما كان يـرى الآلات الحادة والدم. لذلك فهو يعجز دائما عن ممارسة الجنس لما يتعلق الأمر بالدخول بعذراء. فلون الدم يظل حاضرا في ذاكرته بشكل هجاسي. وبالنسبة له لا فرق بين الدم الذي يخرج من مهبل العذراء حينما "يثقب غشاوة بكارتها (الافتضاض) والدم الذي "يطير" من عضو الطفل عند بتر قلفته وما يرافق الطقسين من صراخ وردود أفعال متعاكسة من أجل "التأكد من أن المختون قد تخلص من الدنس تماما"[2].

ويـزداد الطقـس كثافـة ورمزيـة عنـد التأمل فـي بعض مـا يحيط به وما يصاحبه من سلوكيات أمام باب الغرفة حيث توضع "قعدة" (إناء حديدي

1- G. Deterlin: op; cit. p. 181- 183.

2- G. Deterlin: op; cit. p.187.

مملـوء بالماء البارد) وتُجعل فيهـا سلسلة وسكة محراث قديم، ثم تقف الأم وسـط "القعدة" واضعة في فمها دملج. ويوضع تحت إست (مؤخرة) الطفل قصعـة خشبية مغطاة بثوب أبيض. وبالموازاة، مع قيـام الحجام بإجراءات البتـر، يُطرد الأب بعيدا عـن المنزل إلى حين الانتهاء مـن العملية. وتطوف النساء (نسـاء القبيلة) بالأم صادحات بالزغاريـد والغناء (حتى لا تسمع الأم صراخ الابن فيرق قلبها) مرددات:

«ها الحجام احدر عينيك ها ولدي بين يديك/ عرصة عرصة الحجام/ فيهـا الخـوخ والرمان/ ما نطهر أوليـدي حتا تجيني حنـاه/ عارفة ليه دواه/ ها الحجام جاي للدوار/ جايب الريحة/ جايب النوار...»[1]

ولما يفرغ "الحجام" تهب الأم لابنها الذي يفقد وعيه من شدة الألـم، ومعها النسـاء محملات بأنواع الهدايا للطفل، الـذي يصرفه الألم عن التنبه لهـا، هو في شأن يلهيه. أما الحجـام فيمسح الدم في الثوب الأبيض، ويكفن وسطـه تلك "القلفة" المبتورة ويمنحها للأم كي تتكفل بدفنها في مكان بعيد لتلحق بالجثة عند وفاة الطفل فيما بعد، لأن الإنسان يبعث يوم القيامة بقفلته حسـب ما يروى. ومـن الأشياء المثيـرة للتأمل، طبيعة اللباس الذي يرتديه الطفـل (القلنسوة الخضراء، الفرجيـة البيضاء)، فكل هـذه الأشياء ترمز إلى النقاء والطهارة على حد تعبير غاستون باشلار[2].

أما قطـع البظر الذي مـا زال يسري في بعض المجموعـات البشرية العربيـة خاصة مصر؛ فقد سخرت الروائية نـوال السعداوي أعمالها الروائية

1- مطلـع من أغنية طويلة تستعطـف، وتمتدح، من خلالها نساء القبيلة علـى لسان الأم «الحجام» كي يـرأف بابنهـا ويتريث لئلا يقع في الخطأ وتحدث الكارثة وإذا ما انفلت الموس من يد الحجام تكون النتيجة موت الطفل. وواضح أن الأغنية تستعمل مفردة التطهير بشكل غير بريء.

2- Gaston Bachelard: eau et rêve; L'Eau et les Rêves, éd. José Corti, 1942, p. 181.

لمحاربة مثل هذه الظاهرة التي تذل المرأة وتنكل بجسدها مع أن الأمر يتعلق بطقس تقليدي يستمد أصوله من التفكير الخرافي البدائي الذي يشيئ الجسد البشري. ومع أن النص الديني يحرم هذا الطقس ويعتبره انتهاكا لكرامة المرأة وإيذاء لها، فإن بعض الفئات القبلية التقليدية ما تزال متمسكة به؛ معتبرة إياه سبيلا لتخليص الأنثى من الدنس والدرن. فعند "البامبارا مثلا» يهدف الختان إلى جعل الغلام ينتقل من ميدان موسو- كوروني المدنس إلى سلطة فارو الخيرة"[1]، بمعنى أن «طقس الختان بكامله هو، إذاً، فصل تطهيري، وإعادة تنظيم بالحسام تلطيفا لعالم ملوث وغامض»[2].

3. 4. الإخصاء:

ويرتبط هذا السلوك الذي يشكل قمة الانتهاك للكرامة الإنسانية، في الغالب، بالسجن. حيث كان من وسائل تعذيب المعتقل السياسي وإجباره على الاعتراف برفاقه وبمخططات النضال المستقبلية. ويتضح ذلك في رواية "سيدات زحل" عندما يتحدث السارد عن اختطاف البطل حازم مع زملائه الثلاث، ووضعهم جميعاً تحت رحمة طبيب التجميل (والرسام التشكيلي المعروف برسم الغربان التي تلتهم مقل الأعين وأمخاخ الرؤوس)، والمعروف أيضاً بقص الألسن التي تَشْتُمُ الرئيس، وصم آذان الجنود الهاربين من جبهات القتال. سيقترف هذا الطبيب الرسام جريمة جديدة تضاف إلى سجل جرائمه البشعة السابقة؛ إذ أمر أحد الممرضين أن يخدر "حازما" موضعياً؛ وأن ينزع ملابسه الداخلية أمام زملائه الثلاث. وفي لحظة ضبابية

1- G. Deterlin: religion des bambara; p.u.f paris; 1951; p. 39- 40.

2- جيلبير دوران، الأنتروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ترجمة مصباح الصمد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط3 ، 2006م، ص 149

خاطفة، كان الطبيب الرسام قد استأصل خصيتي (حازم) وألقى بهما في إناء مملـوء بسائل الفورمالين، ثم خاط كيس الصفن وشرع بإخصاء الباقين الذين اسـودت الدنيا في أعينهم حينما أيقنوا أنهم فقدوا رجولتهم إلى الأبد. هكذا وجـد حازم نفسه مضطراً لأن يطلّق زوجته "حياة البابلي" ولا يجد ضيراً في القول بأنه بات يكره الجنس البشري كله ومن دون استثناء[1]!.

كمـا أن رواية "فخاخ الرائحـة" ليوسف المحيميد تبـرز هذا العنف الممارس علـى الجسد البشـري من أجل إذلالـه وإخضاعه، وبمـا أن رمز الفحولـة الجنسية عند الرجل هو قمة كرامته، فإن انتزاعه يجسد أكبر جريمة فـي حق الذات، وفي حق الجسد الذي كرمَتْـه الطبيعة؛ خاصة حينما ترتبط بفعل الاغتصاب وانتهاك الحرمات الجسدية.

ويتجلى هذا الوضع الدرامي في "فخاخ الرائحة" لدى شخصية توفيق الزنجـي الذي تم اختطافه صغيرا من قريته "أم هباب" وسط السودان، حيث لـم يكن يعرف أبـاه الحقيقي، وحيـث أحرق الجلابة القطاطـي كلها بهذه القرية، وفي رحلة الهرب من هؤلاء، وقع في الفخ، حيث اقتيد، رفقة جماعة، إلـى أماكن مجهولة؛ إذ تـم اغتصابه، وبعدها انتزعـت فحولته بالرياض من طرف مهربي بنـي آدم. اسمه الأصلي حسن. امتُهِنَتْ كرامته صغيرا وكبيرا. ومع ذلك، تعلم التحمل، عمل خادما لدى أكابر القوم في القصر ثم قهوجي في الوزارة[2].

1- للمزيـد من التفاصيل المرجـو العودة إلى رواية لطيفـة الدليمي، سيدات زحـل، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2010م.

2- للمزيـد من الاطـلاع، المرجو العودة إلى روايـة يوسف المحيميد: «فخـاخ الرائحة» رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى 2003م.

5.3. الجنون أو (الانعتاق المطلق للجسد):

تصـل الرواية العربية، أحيانا، درجة قصـوى من توصيف مدى عجز الشخصيـة عن التأقلم مع الواقع السوسيوثقافـي الذي يحيط بها حين تجعل الحـل الأمثل لانعتاقها هو، فضلا عن الانتحار وتخليص الجسد من ألم عدم التحمل، الجنون وانتهاك حـدود العقل من أجل العيش وفق منطق خاص لا يخضـع لمنظومة المجموعة البشرية، ولئن كانت طريقة يائسة من الشخصية فـي التحـرر من الضغط، فإنها تعبـر عن رؤية نقدية من الروائـي تجاه النظام القيمي الذي يحجز العقل ويقصيه من منطق التفكير.

يشكل الجنون انتصارا للجسد على سلطة الوعي وكسرا لها عن طريق إتاحة الفرصة للمكبوت والمسكوت عنه كي يتكلم بعيدا عن كل الحواجز. إنـه "جغرافيـة هائلة الحجم"[1]، حيث يمكن «للعقـل أن يظل قوة مسيطرة، لكن الجسد ينفصل عنها متمردا بخروجه من منظومة العقل في حالة العصاب أو اختـلال الإنية، أو الجنـون كحد أقصى لرفض العقل أو نفيه ما دام يؤسس سلطته على مبادئ زائفة ترفضها الطبيعة السليمة للكائن الإنساني»[2].

وهنا يمتلك الجسد حريـة التصرف وفق أهوائه منتهكا كل الحدود، ومتخلصـا مـن الرقابات كلهـا. لكن الجسد، فـي سبيل حصولـه على هذا الخلاص، لابد أن يؤدي الثمن. إنه عذاب من نوع جديد حيث التألم المطلق فـي غياب أيـة رعاية من طرف الـذات. فالمجنون ينام حيـث اتفق ولا يعبأ بالموبقات التي يصادفها يوميا. وإذا اشتد هيجان الجسد بما يسبب للمجتمع حرجـا، يودع هذا الجسد غير المرغوب فيه إلى سجن من نوع خاص. وقد

1- عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، مرجع مذكور، ص 46.

2- الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، ص 118.

صور محمد شكري في سيرته الذاتية "الخبز الحافي" التشظي الذي يتعرض له المجنون في تجربته المؤلمة مع الحياة والرغبة والسلطة. ويوظف شكري هذه التيمة كمرادف للتمرد ضد القيم والثورة على العالم الذي يرغب في احتواء الشخصية التي يتساوى فيها - عند شكري- البطل (العامل الذات) بالراوي (القائم بفعل السرد) استنادا إلى سيرته الشخصية الذائعة الصيت.

4 ـ فكرة الموت أو الجسد المغتال:

حول هجاسية الموت في رواية (الرماد)[1]

لقد كانت وما تزال فكرة الموت بما هي قضاء على كينونة الكائن البشري هوسا جاثما على الأنفاس. ومع أنه لا يمكن لإنسان أن يدرك حقيقة الموت بحكم أنه يعيشها كحدث يقع للآخرين، حدث خارج عن الذات والجسد، وبحكم أن هذه المعايشة لفعل الموت لن تكون سوى مجرد شهادة على لحظة الاحتضار، وبحكم أنه لا ميت عاد من عالمه كي يحكي لنا حقيقة الموت، فإن الإنسان يعيش في تحد طاحن مع أسباب الموت، يكابد ويجتهد ويحرص أن يمدد ما أمكن حياته التي يتربص بها شبح الموت كل حين.

إن الموت حادث كلي كلية مطلقة من ناحية، جزئي شخصي جزئية مطلقة من ناحية أخرى. فالكلّ فانٍ، ولكن كلا منا يموت وحده، ولابد أن يموت هو نفسه، ولا يمكن أن يكون واحد آخر بديلاً عنه. وهذا عين مصدر الإشكال من ناحية المعرفة، إذ لا سبيل إلى إدراك الموت مباشرة بوصفه

1- عز الدين حلاوحي: الرماد الذي غسل الماء، دار هومه للطباعة والنشر، الجزائر، ط1 ، 2005 .

موتـي أنا الخاص، لأنني في هـذه الحالة- حالة موتى أنـا الخاص- لا أستطيع الإدراك. ومعنى هذا أيضاً أنني لا أستطيع أن أدرك الموت إدراكاً حقيقياً، لأن إدراكي للمـوت سينحصر، حينئذ، في حضوري مـوت الآخرين ومشاهدة الآثار الخارجية التي يُحدثها الموت[1].

وبذلك، فالمبدع روائيا كان أو شاعرا يفكر في معضلة الموت بشكل مغاير. إنه يرمّزها ويمنحها أبعادا تجعل منها سؤالا يوميا لا يتوج نهاية الحياة فحسـب، بل يصاحبها ويعبرها دوما، ويتخللها ليكون لها فتيلا. فكما وُضع سـؤال الموت جنب الحيـاة، أضحى المرءُ أكثر حماسـا للحرص على هذه الحياة التي تصبح أغلى من ذي قبل (قبل التفكير في لحظة الموت)!

إن قـراءة الموت حكياً يهيئُ للمتلقـي فرصة ثمينة في أن يعيش لحظة المـوت الرمزي مثلما يتخيلها السارد، لعبة مضنية ومؤلمة لكنها مثيرة حقا، وهـذا هو الهدف الأسمـى للإبداع؛ بحكم أن للموت، هنـا، وظيفة سردية وأخرى إثنوغرافية، الأولى تجعل من قدر الشخوص قدرا دراماتيكيا، والثانية تمنـح المتلقي صورة عن واقـع مرحلة[2]. وبقدر ما يتيح لنـا السرد أن نرى ونستمتـع بجمالية الموت في المحكي، يكـون المتلقي واعيا، من خلال ما يعبـر عنه الآخرون الذين يشكلون أقنعة الإنسان، بأن الموت قد يأتي من بين أحضان الخالق، ويقد يسلّطه بعضُ الناس قسرا على أناس آخرين بغية محوهم من علـى وجه الأرض[3]. كما أن فعل السرد يستفيـد كثيرا من الأضواء التي

1- حـازم حيـري: مشكلة الموت في الثقافـة العربية، مقال منشـور في موقع رابطة أدبـاء الشام، انظر الرابط: http://www.odabasham.net/show.php?sid=37909

2- Alain Gascon: Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde; voir le site web· http://pedagogie.ac-amiens.fr/lettres/lycee/roman/mort_personnage2.htm.

3- ibid.

يسلطها مكون الوصف الذي يكون تابعا له بهدف توضيح ما ظل مبهما عن قصـد، استنادا إلى مقولـة جنيت (G. genette) التي يصـرح فيها أن السرد يكون متبوعا لا تابعـا، مهيمنا وإن قل حضوره على المستوى المادي، فلئن كان تصور الوصف خاليا نهائيا من أي عنصر سردي أمرا ممكنا، فإن عكس الوضعية لا يستقيم"[1]

انطلاقا من هذا الوعي سأسعى لقراءة رواية (الرماد) للروائي الجزائري عـز الدين جلاوجي الذي وظف فكرة الموت عبـر المتخيل الروائي بشكل مختلف عما تداوله سابقوه من الروائيين العرب، وقد تأتى له ذلك من خلال رؤيتـه الشموليـة لفعل الموت وأبعـاده وتقاطعاته، على اعتبـار أن المتخيل كإطار قبلي ينطلق منه كل تفكير وما يوازيه أو يرافقه من تنويعات ودلالات[2].
ويبدو ذلك جليا عبر عنصرين:

• عمليـة ترميـز فكرة الموت، ونقلها من حقلهـا الطبيعي إلى حقل رمـزي ثقافـي يستحضر طقوس الاحتفـاء بالموت فـي الثقافـة الجزائرية ودلالات هـذا الاحتفـاء ووظائفـه الأنثروبولجيـة والثقافية، إلـى درجة أن الروائي يتعامل مـع "الموت" على أساس أنه شخصيـة من شخصيات العمل الروائـي يتحرك مثل أخطبوط ليقهر خصومه الطبيعيين والرمزيين، ليصير في نهايـة المطاف هو البطـل الحقيقي للعمل الروائـي، ويتضح ذلك من خلال هيمنتـه علـى كل مشيراته النصية انطلاقا من العتبة الأولـى (العنوان): الرماد المحيل على الفناء والموت والنهاية ومرورا بالمتن الغارق بهواجس الموت

1- Gérard Genette, Frontières du récit, in communications 8, Editions du Seuil, Paris,1981.
2- Gilbert durand: les structures anthropologiques de l imaginaire, ed. bordas. Paris; 1969. P. 27

بشتى تجلياته ومظاهره، وانتهاء بمضمون ظهر الغلاف الذي يعيد جزءا من نص الرسالة التي استفتحت بها الرواية، والموجهة إلى فقيد عزيز (ابن الكاتب الفعلي).

• قراءة الواقع الجزائري إبان فترة التسعينيات التي صادفت أحداثا سياسية واجتماعية عصيبة جثمت بكلكلها على الأنفاس والمطامح، وعشّشت أثارها في الأذهان مُددا طويلة، حيث ارتفع القتل والتّقتيل، وامتلأت الشوارع والأفضية بجثث الضحايا والأبرياء، وتعالت أصوات التطرف المستهدفة لأرواح الأبرياء، مما أجّج هواجس الخوف والقلق لدى الناس. وبحكم أن الروائي ليس معزولا عن هذا العالم، فهو واحد من المجموعة البشرية التي ينتمي إليها، فلابد أن تعكس متخيله السردي مما يضغط على الأفراد ويكبح جماح إحساسه بجمال الحياة.

وقد توفّق الكاتبُ في اختياره لفكرة الموت رمزا لسؤال الإنسان الجزائري خلال هذه المرحلة، بحكم أنها باتت العلامة الواسمة للواقع الجزائري لحظئذ، وإن كان عمل (الرماد) قد تناولها بتصور تخييلي إشكالي ينقل الموت من مظهرها الفيزيقي الواقعي إلى مظهرها التخييلي الثقافي (المعنوي).

إن الموت الذي يروم رسم صورته الروائي، ليس الموت الطبيعي الذي يأتي نتيجة انقضاء الأجل وعجز العضوية عن أداء وظائفها، بما يستوجب نقل الجثة إلى القبر من أجل مواراة سوءتها، بل يروم تصوير موت صنعه الإنسان نفسه نتيجة أفكاره المتطرفة التي تجعله يصل إلى حد تصفية الآخر لأنه يحمل الفكر النقيض الذي لا يساير فكر العامل- الذات: موت

اتخـذه الإنسان آلة لقتل الفكر وتنحية الآخر، وهـي آلة مهما تجبرت، تظل عاطلـة عن نفـي الفكر النقيض الذي سرعان ما يجد لـه مسارب أخرى مثل النهـر الجامح الـذي يستحيل إيقافه بوضـع الحواجز في طريقـه أو بتصفية الجسـد البشـري، فالفكـر يستمر بأشـكال أخرى، ويفتح لـه مسارب غير متوقعـة تماما مثـل النهر، وعلى عكس ذلـك، فإن آلة القمـع والموت تزيد الفكر النقيض اهتياجا وشراسة!

ويمكن الوقـوف على تمثلات الموت في العمـل الروائي من خلال عناصره الموحية كالتالي:

1 ـ باعتبار العتبة:

يتجلى من خلال المقدمات النصية أو العلامات الممهدة لفعل القراءة أن الموت كفكرة ماثل في التضاعيف بشكل واع أو غير واع، مما يدل على أن الروائـي، عبر مـدار صناعي، قد أرسـى معالم نصه علـى مراحل بعضها مرتبطا ببعض بشكل من الأشكال.

1.1 العنوان:

تُفضي مقولة العنوان، بشكل إيحائي، إلى بعض سمات الموت، منها أن الرمـاد يدل، في ما يدل عليه، على موت النار، وهو معادل رمزي للرميم، فكلاهمـا يشكل أثرا لذهاب جسد حركي، قضـى وانتهى، وإذا كانت النار قـادرة علـى أن تنبثق، من جديد، مـن رمادهـا، إذا ما تهيأت لهـا الأسباب الضرورية، فـإن الرميم هو الآخر سيكون، تبعا لما جاء في الكتب المقدسة، مصدر انبثاق حياة الآدمي من جديد.

وإذا كان الماء في مقولة "الرماد الذي غسل الماء" يحيل على الحياة استلهاما من الآية (وجعلنا من الماء كل شيء حي)، فإن الرماد دالّ على الفناء والموت. وقد ركب الروائيّ عنونة عمله الروائي وفق مفارقة ساخرة. فالمفترض أن الماء يغسل الرماد، وليس العكس! وهذه المفارقة تؤكد حالة السخط الدفينة التي تُعانيها الذات داخليا واحترقت بنارها الأكول طيلة تفاصيل بناء المتن وتشعب أحداثه.

إن النصّ، بهذا المعنى، هو نصّ قائم بذاته له مساراته التأويلية القصدية الخاصّة، وله معانيه التي ترتبط في جوانب كثيرة من عناصرها التركيبية بأحداث النصّ ورؤاه، وتشتبك بدوالّه الخفية والمتجلية، مهما سعى الروائي إلى إخفاء ذلك، إذْ أن هناك اشتغالا حقيقيا على كل جزء من أجزاء الخطاب الروائي وفق الرسالة النصية المتوخاة؛ وتبعا لاستراتيجية الروائي في تأسيس عوالمه التخييلية! بما في ذلك العنوان. ويزيد اللون الأحمر القاني الذي كُتبتْ به كلمةُ الرّماد من قوة إيحائيته الدلالية، بحيث إنّه (اللون) يدلّ على الدّم المسفوك الذي طالما سال، بشكل ظالم وغاصب، في أرض الجزائر التي تتخذ منها الرواية عالما مرجعيا تستمد منه مادتها الإثنوغرافية والوقائعية، فاللون الأحمر البارز يحمل دلالة عنيفة، لأنه يحيل على لون الدم، ومعاناة الذات الكاتبة[1]، سواء من خلال المقولات الاسمية (أسماء المكان، أسماء الأعلام) أو من خلال ما تحبل به المحكيات من تفاصيل حول الوضع الاجتماعي والسياسي بالجزائر إبان التسعينيات من القرن الماضي، والإحالة إلى الدم المراق من خلال اللون فيه إشارة بليغة على أن الموت يتم بفعل

1- علي آيت أوشان: بلاغة الموت في سرح المرايا، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، بتاريخ 23 ماي 1993م، العدد 359.

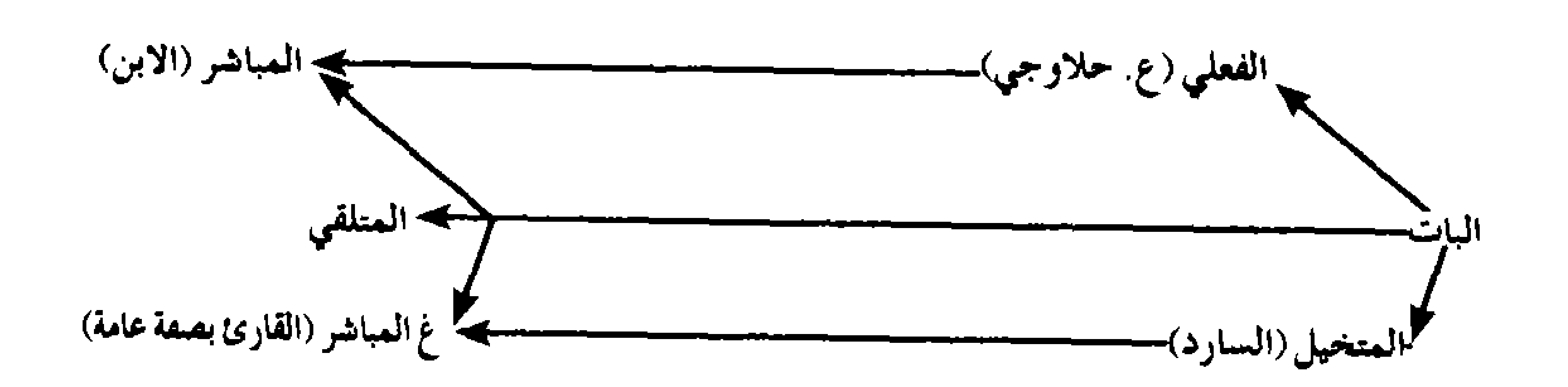
قسري من طرف الإنسان نفسه الذي بلغ حدا من الهمجية إلى درجة الاستهتار بأرواح البشر واسترخاصها والخروج عن دائرة الإنسان والسقوط في شرك شريعة الحيوان التي تصادر فيها رجاحة العقل لفائدة منطق الأقوى من حيث التوفر على السلاح والقوة الجسدية.

2.1 الإهداء:

ورد الإهداء الباذخ في ثلاثة مقاطع:

- **المقطع الأول**، عبارة عن صرخة مدوية يطلقها الباث مبشرا العرب والمسلمين الأحرار المتمسكين بالمبادئ السمحة التي جاء بها الدين الحنيف، ومتوعدا أعداء الإنسانية الذين يقتاتون على دماء الأبرياء، ويعتاشون على ما يغنمونه من الحرائق التي يستغلونها في الأراضي المقدسة إحالة إلى (العراق، فلسطين، أفغانستان...) على أن هذه البقاع سوف ينبعث دوما من أديمها أنبياء وشخصيات تقلب التاريخ بالمعنى الايجابي للكلمة.
- **المقطع الثاني**، مهدى إلى ارض العراق الصامدة في وجه شراسة الآلة الحربية الظالمة للتحالف الهمجي للإمبريالية، وهذه إشارة من الروائي إلى الوضع المزري الذي يعيشه العالم العربي بصفة عامة، بحيث أصبحت أراضيه حلبة للقوات المسلحة والحروب والماسي خاصة في جنين والفلوجة اللتين تعرضتا زمن كتابة الرواية لعملية إبادة حقيقية قادتها الصهيونية العالمية ضد شعبين أعزلين في حروب عير متكافئة البتة.

- **المقطـع الثالث**، مهدى من طرف الباث إلــى ابنه علاء الدين الذي اختطفه الموت مبكرا، فترك في النفس فراغا كبيرا واسى سرمديا. ليظل الشوق والفراق يُمنيان النفس بلقاء مرتقب بجنة الخلد، هذا الفــراغ هو ما جعل الروائي يمهد عملــه برسالة خاصة إلى الفقيد يجعله من خلالها متلقيه الضمني المباشر:



3.1 الرسالة الافتتاحية:

ليس هذا النص الاستفتاحــي محايدا إطلاقا، وليس خارجا عن نطاق النصــ، ولا مندسا فيه! إنه أساســ انبثاق النص برمته، وسبب نزوله، والحلقة الأولى في سيرورة بناء النص الروائي وتخطيبه، وهو مفض إلى:

- العلاقة التي تربط الأبد بابنه.
- درجة الفراغ الذي خلفه غيابه الآبد.
- الرغبة في نقل ما حدث في مدينة عين الرماد من جريمة قتل بشعة تحولت إلى كابوس شغل الناس وأقام الدنيا!
- تحويل الحكاية إلى رواية (مسوغ الكتابة).

تشكل هذه الرسالة الافتتاحية البــؤرة الدرامية للنص، سواء من حيث كشــف الحالة النفسيــة المزرية التــي يعيشها الكاتب الفعلــي، أو من حيث

تمهيدها للطابع الفضائعي للمتن الروائي، حيث يخيم شبح الموت على عوالمه، ويكتسحها بشتى تمظهراته ليشيع على كل عناصر ومكونات العالم الروائي سماته القاتمة من حزن وسواد ودمار ودموية وقهر وغيرها... إن فضاء الموت موشوم بفردية الذات الكاتبة، وهذا ما يجعله مؤرخا بالنصوص التي تكتبه في الزمان والمكان ينعقد، ومن الجسد الفردي يكتسب تميزه من فترة لأخرى، ومن مكان لآخر، في سعي دؤوب لكتابة مغايرة لفضاء الموت وفعله[1].

1.4. رسالة الختم:

هي الأخرى توجه للمتلقي الضمني الذي سبق أن تحدثنا عنه في الرسالة الافتتاحية، وتبين درجة السّخط العارم التي بلغها الكاتب الفعلي نتيجة ما آل إليه الوضع الاجتماعي والأمني والسياسي بمدينة عين الرماد نتيجة تفشي الفساد وتدني الأخلاق، وتفسخ القيم وانعدام المسؤولية بين سكانها. فأكل القوي الضعيف، وتهاوى سلم الأخلاق والقيم، لينفسح المجال أمام الظلم والطغيان! وقد سلك الروائي هذا النهج في تخطيب النص الروائي تناصا مع الكتابات التراثية التي كانت تنتج نصوصا تحت الطلب أو رغبة في إفادة شخص بعينه، كما كانت تنهج أسلوب المتن والحاشية والسّفر. وإذا كانت الغاية من هذا النوع من التّخطيب هو تفتيت النص وبعثرته وتشْظيته بما يجعل القارئ مطالبا بالمشاركة في إعادة بناء النص وفق الهيكلة الأصلية التي يجب أن يكون عليها النص، وهي عملية ذهنية يقوم بها

1- المصطفى العزيزي: الألم في شعر الحمار الكنوني، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، تخصص نقد حديث، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الموسم الجامعي، 1995 - 1996م، ص 78.

المتلقي لحظة القراءة ليستوعب المحكي الروائي، ويخرجه من صورة التشظي إلى صورة الخطية، وإن كانت العملية، بالأساس، عملية تمويهية، إذ ليس هناك، في نهاية المطاف، متنا ولا حاشية ولا سِفرا، بل هناك نصا منسجم يكمل بعضه البعض الآخر في حلقة دائرية تروم تقديم التفاصيل للقارئ حول المدينة المسخوطة المسماة (عين الرماد).

5.1 نص الغلاف:

وهو صورة مقتطفة من نص الرسالة الافتتاحية، وضعه الروائي ها هنا ليُبئِّر دلالته التحفيزية الدرامية على الكتابة وإنتاج النص الروائي.

2 ـ محكيات المتن:

تتعدد أوجه البعد الجنائزي الدرامي في المتون المحكية داخل النص الروائي، من خلال ما تعج به تفاصيله من حكايا الموت والقتل وما يستتبعهن من خوف ورهبة وتقوقع وخنوع واستسلام.

1.2 المحكي الرئيسي:

تتشكل القصة النواة في المحكي الروائي من واقعة قتل مجهولة يتعرض لها أحد المواطنين بمدينة "عين الرماد"، لتتفرع عنها أحداث ومشاهد وتفصيلات مؤرقة تجعل الحكي يدخل متاهات أشبه ما تكون بمتاهات الحكاية البوليسية، بحكم تشعب أحداثها وتداخلها، وتفرع أحداث لصيقة بها تشكل تداعيات للحدث الرئيسي وإضاءة له، سواء عبر

وصـف الشخوص أو الأمكنة أو ذكر بعضـ الأحداث المشابهة أو المحايثة لحدث القتل وما يلتبس به من خيوط مضيئة أو مُموهة.

2.2 محكيات فرعية:

وتنقسم إلى قسمين:

- محكيات وقائعية ترسـخ فجائعية الرؤية الدرامية التي ينهض عليها النص الروائي، وهي وقائع، في الغالب، تسرد طقوس الموت بأبعادها الثقافية الرمزيـة، وبتوليفاتها المجازيـة والاستعارية. ومن جملة هـذه المحكيات، أوردُ علـى وجه التمثيل: «آه أيها الموت! لو كنـت رجلا لقتلتك... لفقأت عينيك... لقطعت أصابعك... لقلمت مخالبك... وأياديك... وأذرعك... وأرجلـك... لبقرت بطنك... وصدرك... بأي حـق تحرمني أمي الطاهرة النقية... عليكم اللعنة أيها الأوباش ما أقذركم! ما أقذر قلوبكم العاهرة!»[1].

«لمـاذا نبكـي يا سمير؟ نحـن لم نفرح يومـا... ولم تضحـك لنا الدنيا يوما... الحزن والدموع والآلام والانكسارات رفيقة الدرب، وإلى الأبد؟»[2].

«هـا هي كبرت... وهي هي أنجبت... ولكنها لم تزدد إلا جنونا... سأقتلها كما قتل أبوها أمها»[3].

- توصيفات إسقاطية:

إن البعد التراجيدي للموت، عبر النصي، لا يتجلى فقط بوصفه وقائع وأحداثا تسرد من طرف رواة، بل يتمظهر، كذلك، في أشكال أخرى مثل:

1- عز الدين جلاوجي، مصدر مذكور، ص36.

2- نفسه، ص 96.

3- نفسه، ص 46.

• الإسقاط على العناصر الطبيعية في مثل قول الراوي: «وفي الصباح أشرقت الشمس صفراء عليلة تئن تحت وطأة ركام أسود من السحاب... صمت دامع يسربل البيوت والجدران... أنين متقطع في الأبواب القديمة... بضع كراس مختلفة ألوانها وأشكالها اصطفت في الزقاق الضيق...»[1].

- فمن خلال ورود المشيرات اللفظية التالية: (صفراء، عليلة، أسود، دامع، صمت، أنين"، تتأكد لدينا ظلال الموت وأشباحه التي تخيم على نسيج النص بكامله، مما يعني أن كل مكونات الخطاب الروائي شكلا ومضمونا يسعى لترسيخ هذه الحقيقة!
- الانتقال بالموت من طبيعته الفيزيائية إلى طبيعته الرمزية (الموت المعنوي)، وذلك عبر القضاء على المعنويات والمحفزات الحقيقية للإنسان، والدافعية القوية التي تشغله بالحياة، وتجعله يناضل من أجل التمسك بها والحرص عليها[2]، وهي للأسف تغيب في الحياة الاستعارية للنص، ولا أظنها تختلف عن الحياة الواقعية التي يرصدها النص من خلال تركيز الكاتب على التصوير الإثنوغرافي للوقائع المجتمعية والثقافية للمجتمع الجزائري أيام التسعينيات من القرن الماضي. يقول السارد: «لماذا تحزن هذه الأمة بهذا الشكل لوت واحد منها وهي جميعا ميتة؟ متى تقيم مناحة لكل أفرادها؟ على واقعها المزري المريض؟ ومن أي

1- نفسه، ص 94.

2- محمد الحبيب الفرقاني: الموت: خروج إلى الحياة الكبرى، الملحق الثقافي للاتحاد الاشتراكي، بتاريخ 16 فبراير 1992م، العدد 388.

عقاب يخافون؟ وهم يعيشون الهوان في الدنيا...كالطباخ الصائم يتعـذب جوعـا وأمامه ما لذ وطاب... وكيـف يحلم هؤلاء بجنة الآخرة، وقد فشلوا في إقامة جنة الدنيا؟»[1].

- التوصيف الدقيـق لطقوس الموت، والاستطـراد في تفاصيل المـوت وما يحيط بهـا من ردود أفعال وسلـوكات الناس من حـزن، وكذا ما يصاحب الجنازة مـن احتفالات وتحضيرات جنائزية مثل الغسل، الكفن، البكاء، العويل، الخوف، الدفن، الدعـاء، قـراءة القرآن، طقوسـ العزاء... مظاهـر الناس وهم يشيعـون الميت إلى مثواه الأخيـر، الذي سيكون ملاذا قسريا لكل الناس!...[2].
- التلميـح إلـى بعض الممارسـات التعسفية القمعية التـي تمارسها السلطـة ضد المواطنيـن عبر الاعتداء عليهـم جسديا ومعنويا من خـلال التعذيـب والاستصـدار والتشييء، يقول السـارد: "جمع مجلس وزرائه... قص عليهم رؤياه:
- رأيت أرجلا مقطوعة تدلك ساقي... رأيت بعدها نفسي أعدو كالغزال.

قال كبيرهـم:

أطـال الله عمر مولانا... تعبير الرؤيا أن تقطع بعضا من أرجل الرعية، ثم تدلك بها ساقيك، وستشفى من شللك الذي لازمك عقودا..."[3].

1- الرماد الذي يغسل الماء، 96.

2- نفسه، ص/ ص 98- 99

3- نفسه، ص 179.

3 ـ التخطيب:

إن النص الروائي لا يدل إلا في كليته، لذلك فلا فصل بين الشكل والمتن، فهما معا يتحدان لخدمة الدلالة العامة للنص. ولعل اختيار عز الدين جلاوجي لتخطيب روايته بهكذا أسلوب، ينمّ عن هذا الارتباط العضوي بين الشكل والمضمون في خدمة السياق الروائي.

وبما أن السياق المتحدث عنه روائيا يغلب عليه الطابع الفجائعي، فإن أليق شكل يؤدي هذه الوظيفة الدلالية هو شكل تشظية الخطاب وتفتيت المحكي في شكل أسفار كبرى تتمفصل بدورها في صورة حواشي، والحواشي تتشظى وتنشطر في شكل مقاطع مرقمة. وهذا الانشطار على مستوى الخطاب يوازيه انشطار على مستوى التمظهر النفسي والدلالي. فأغلب نفسيات الشخوص الروائية منهار جرّاء ما يبث في أوساط بيئتها الفضائية التي تتحرك فيها من دمار وفزع ورعب، نظرا لتفشي العدوان على الأبرياء، والتصفية الجسدية للمواطنين بدون علل، وانتزاع أرواح الناس جملة وتقسيطا، جسديا ومعنويا بفعل سيادة فكر الإقصاء والاستئصال والتطرف.

إن المنحى الأنثربولوجي الذي يبرزه البعد الفجائعي للموت داخل النص الروائي، لا يخرج عن السياق التداولي للأحداث والوقائع التي يحبل بها العالم العربي بصفة عامة، والجزائر بصفة خاصة، منذ نهاية الثمانينيات، بفعل هيمنة فكر التطرف الذي أجّج الصراع حول السلطة، وذهب، إثره، ألوفٌ من الأبرياء، وشُردتْ قبائل من الأسر، بشَكلٍ صدّع

المجتمعات، وجعلها تعيش نكساتٍ مزمنةً نظرا لغياب الأمن والاستقرار اللذين انعكسا سلبيا على الوضع الاجتماعي والثقافي. وقد نجح الكاتب في تشييد عالمه الروائي وَفْق التصور الذي تغيّاه انطلاقا من العتبة؛ مرورا ببناء العالم التخييلي للمادة الإثنوغرافية وانتهاء بعملية تخطيب النص، وهذا ليس بعزيز على عز الدين حلاوجي الذي يتماهى مع مجموعته البشرية التي ينتمي إليها بطاقة حواسه، ويعيش قلقلها اليوميّ، ويسْعى عبر المكتوبِ، إلى ترسيخ أسئلتها وهمومها وإبلاغ رسالتها إلى العالم عبر فعل السّرد.

تركيب

يمكن أن نسجل، من خلال هذا الرصد للدوال الرمزية والأنثروبولوجية للجسد كما تصورته الرواية العربية، وفق ما جاء في بعض نماذجها المتناولة بالدرس، أن المنظور النقدي كان مهيمنا على النصوص، وأن الروائيين اجتهدوا، كل حسب توجهه واختياراته، في سبيل شحن النص بالعلامات الرمزية والدلالية التي تعزز التصور النقدي، وتفضح واقع الحال المزري؛ وتحاشيا للاصطدام المروع بالسلطة، فقد أضحت العلامات والإحالات الرمزية المتخيلة المستمدة من اللاوعي الجمعي الملاذ الخصب لبناء الرؤية النصية بما ينسجم مع الرسالة التي يتغياها الروائي من خلال عمله على اعتبار أن هذه العلامات المنبثقة عن لا وعي المجموعة البشرية تشتغل في الغياب، وبمكنة القارئ التفاعل معها بسهولة دون أن يكون لها ذلك التمثل المباشر والقصدية السطحية الخطية.

لقد سعت الرواية العربية إلى خلخلة المعايير القيمية التي تشيئ الجسد الإنساني وتنتهك كرامته وتحسسه بالدونية وتصادر حرياته التي تضمنها لها الشرائـع والطبيعـة؛ مرمزة بذلـك اللغة ومحتضنـة المجـاز؛ وموظفة كافة الطقوس والشعائر التي تراكمت عبر العصور؛ مصحوبة بقيم ثقافية لها علاقة بالجسـد الآدمي، وصـورت المتون الروائيـة العربية كيـف أن الجسد كان الأداة التـي يعبر بها الإنسان عـن رغباته ومطامحـه ومكبوتاته، وكيف ظل دوما تلك الحلبة التـي تحتضر الصراع المرير بين الذات والسلط المختلفة، كما بات، في الغالب، الأضحية التي توهب من أجل خلق التوازنات.

ومن خلال تحليـل العلامات الرمزية للجسـد ودواله، يلاحظ هيمنة ثلاثة هواجس مؤثرة على الجسد وموجهة لاختياراته، وهي:

- السلطة في تعددها بين الثقافة والمقدس والدولة.
- الرغبة الملحة في شتى تمظهراتها حقيقة ووهما.
- الغياب، ماديا كان (المـوت) أو معنويا (السجن، الجنون) (هذه العناصـر، مـن خـلال تمظهرها عبـر المتـون الروائيـة، تشكل الكلاليب التي تفتك بالجسد وتعلق تطلعاته المختلفة.

الفصل الثاني

الهوية والآخر في الرواية العربية

1 ـ الراوي بوصفه مؤسسة ثقافية:

تجمع رواية «لا أحد يستطيع القفز فوق ظله»[1] بين خطابات عديدة تنحبك، عبر فعل السرد، لتقدم للقارئ نموذجا جديدا للسرد الروائي. ففي الوقت الذي راح أغلب الروائيين يبحثون في الوسائط الجديدة والآفاق المروعة لإنسان العصر عن وجه جديد لمتخيل روائي، يفضل الروائي شعيب حليفي العودة إلى ذاته كمركز تتجمع حوله خيوط كثيرة متشابكة للحكاية، وذلك عبر مساءلة الذاكرة الشخصية في تفاعلاتها اليومية مع المشاوير المختلفة التي يخوض فيها الكاتب بتناغم، وأيضا عبر العودة إلى تاريخ السلالة المجيدة التي جمعت بين الشرف والاجتهاد والرفعة والنسب والأصالة والتصوف. وليس الإغراق في هذه التفاصيل مجرد ترف في لعبة الحكي، بل هو فعل استراتيجي لكونه يطرح أزمة الذات المثقفة في بلد تحكمه العرقيات والعصبيات على المستوى الثقافي: فكل من يأتي من فاس والرباط هو مثقف بالفطرة، ومن يأتي من الوسط أو الجنوب فهو بدوي لا يفقه في الثقافة ولا السياسة شيئا. وحري به أن يعود إلى البادية لممارسة بداوته وجهله وفلاحته الصغيرة.

ولأول مرة تطرح هذه المساجلة الفكرية في عمل إبداعي مغربي، ولو أنها قضية يعرفها الجميع في المشهد الثقافي. وتجسد هذه الرواية ردا قويا على أنصار هذه الرؤية الدونية بالدليل والحجة الدامغة:

1- شعيب حليفي، لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، مصدر مذكور.

فبطل الرواية أتى من الوسط «سطات» من عمق البادية محملا برواسب البداوة والفطرة والصدق العروبي، ودرس بالبيضاء متفوقا على القادمين من المراكز، وتوهج فكره في المساجلات السياسية والنقابية، وبرع في ممارسة فن القول الخطابي والإبداعي، دون أن يتخلص قيد أنملة من القيم الرفيعة التي تشبع بها في البادية، ليظل فكره موصولا بقريته، وبوالديه، وبطقوس بلدته، وبالأرض التي تمنى أن يعود لممارسة الفلاحة فيها والتفرغ لها رفقة الوالد نافرا من المدينة، ومن حروبها الصغيرة، ومن تفاهات اليومي فيها، ذاك الذي يستغرق العمر دون فضل يذكر.

وبقدر ما كانت هذه الرواية ردا على طرح الانتماء الذي رسخه بشكل مغرض مجموعة من أشباه المثقفين الذين كان همهم الثراء والاستفراد بمراكز القرار، كانت أيضا انتصارا للذات العروبية القادمة من الشاوية ودكالة والحوز وغيرها، على أساس أنها الوحيدة التي ما تزال تتشبع بالقيم البلدية الأصيلة مثل التسامح، الاجتهاد، التضامن، خدمة الناس بسخاء، التجرد لخدمة الوطن بصدق، التعالي عن الصراعات الضيقة، الانتصار للشخصية الوطنية التي لا تقبل المساومة. وهكذا يكون منطلق العمل الإبداعي هنا هو أطروحة ثقافية بامتياز تخوض في سجال سوسيوثقافي ظل مسكوتا عنه، بالرغم من أنه هو الذي يوقع بالمشهد الثقافي المغربي في الصورة الكاريكاتورية التي يبدو عليها اليوم: تراجع دور المثقف وتهميشه، والتهافت على الرأسمال المادي بدل الرمزي... وعلى مدار هذه الأطروحة الفكرية والإبداعية تطوف كافة ماجريات أحداث النص وقضاياه المتشعبة.

ويمكن تفريع الأطروحة المركزية إلى شقين:

- **شق أول ذاتي**، سعى فيه العمل الروائي إلى النبش في الذاكرة الشخصية للبطل الذي يتطابق في الغالب مع شخصية الروائي وفيا بذلك إلى نمط اليوميات الذي يدخل في جنس السيرة الذاتية بالمفهوم الجديد الذي يستدخل كل ما هو متعلق بالذات في الكتابة، ويتحفز هذا الحفر الأركيولوجي عبر السفريات المتكررة التي يقوم بها العامل الذات إلى مسقط رأسه «سطات» رفقته أسرته أو بشكل منفرد لأغراض عائلية أو لتنفيذ بعد الصفقات التجارية والفلاحية هناك.

وتكون هذه الأسفار التأملية بمثابة عود الثقاب الذي يؤجج اشتعال الحكاية الجميلة: حكاية الزمن الجميل في نهاية السبعينيات وطيلة عقد الثمانينيات: حيث الأصدقاء المختفون، وطقوس الفرجة الغائبة، وأغاني البدو وهم يتسامرون مزهوين بما جنوه من خيرات ومحصول، أيام الدراسة في المدرسة المتواضعة بمدينة سطات... فأي مشهد من مشاهد السفر يستغله الكاتب المتأمل لاستنطاق الذاكرة في علاقتها بالمكان والزمان والشخوص سابرا بذلك أغوار سيرته الذهنية التي تبرز خصوصيات الذات المثقفة النشطة التي تحارب على أكثر من صعيد، وتجتهد على أكثر من واجهة (العمل الثقافي بجمعيات ومختبر السرديات وندوات ولقاءات... والعمل نقابي المتجسد في تجربة الإعلام النقابي ومرافقة زعيم النقابيين المغاربة نوبير الأموي، العمل الجامعي متجليا في محاضرات الكلية، ومناقشات بحوث الطلبة في الإجازة والماستر والدكتوراه، والعمل الفلاحي المتجسد في شراء الضيعات ومتابعة أعمال الحرث والحصاد بمنطقة سطات، والواجب الأسري متمثلا في مصاحبة

الأولاد، ومساعدتهم على أجواء الدرس والترفيه ولوازم البيت وغير ذلك من أتعاب يومية دون نسيان القيام بالواجب تجاه الوالدين حيث الزيارات المنتظمة والتواصل الدائم).

والعجب العجاب هو قدرة العامل الذات الهائلة على تنظيم الوقت، وحسن استثماره في ظل الضغط اليومي الفظيع لبحر الالتزامات. وفضلا عن هذا، تعطينا الصورة التي يرسم بها حليفي أناه، الانطباع الإيجابي عن المثقف المغربي الذي طالما تشوهت ملامحه عبر كتابات السير الذاتية للمدينيين أنفسهم: "صورة المشرد، الكائن المتعهر الشاذ، المتحلل من كل الالتزامات، المتمرد على القيم، الصعلوك الذي لا يجارى إطلاقا...". على العكس هنا، نتحدث عن المثقف الملتزم المشارك، الودود، المحس بنبض المجتمع، الحامل لأسئلة الشعب، والغيور على قيم الذات الرمزية والوطنية، والمتحمل لمسؤولياته في كل المهام التي يخوضها. لقد أعاد حليفي بهذا التنقيب التمجيدي في سلالة آل حليفي الاعتبار للكاتب المنحدر من البادية، وجعله المركز بدل الهامش، واتخذ منه الطرح البديل لترميم صدع المشهد الثقافي المغربي، وإقامته على رجليه بعد حالة النكوص الذي وصل إليها.

لم يكن العامل الذات المحكى عنه في هذا النص مجرد شخصية من ورق، بل كانت من لحم ودم تشكلت من المواقف والتكوينات المتعددة: في المدرسة والمسيد، في السوق، في الضيعات الفلاحية، في الجامعة، في الحلقة الشعبية (مسرح الشعب)، في النقابة، في الحزب... في الجمعيات والمنتديات الثقافية... وقد عرف الروائي كيف يصمم نموذجه على أسس وبنيان متراصة ووفق منطق شيده القدر الذي ساق الجدود من أغوار القرى البعيدة في عمق هذا الوطن كي تتحرك وتتحول إلى كائنات تعطي وتبدع

بالرغم من قساوة الظروف، ليتحول هذا النموذج المرسوم للمثقف إبداعيا إلى صورة مأمولة لمثقف جاد واستثنائي قادر على إصلاح ما أفسده السياسي.

- **الشق الثاني موضوعي**، ويتعلق بالوسط العام الذي يتحرك فيه هذا العامل الذات، وهو وضع مأزوم على كل المناحي والمستويات. وما عودة الذات غلى الماضي عبر استنطاق ذاكرتها إلا صورة مصغرة للهروب من منطق هذا الواقع السخيف المغلف بكل الإحباطات والخيبات: تهميش المثقف، المساومة بالقيم، الغدر، النميمة، هدر المال العام، الإخلال بالواجب، التنكر للأصول والجميل، التفكير في الخلاص الفردي، الحلول الترقيعية بدل الحلول الجذرية، إهمال الرأسمال الرمزي والثقافي، تهميش مناطق الوطن العميق...

- **الشق الثالث شق نقدي**، ينصرف،من خلاله الروائي، إلى الحديث عن الكتابة وهمومها وآفاقها عبر إيراد خطاب ميتاروائي يكشف بعض الأسئلة النقدية المتعلقة بكتابة اليوميات والسيرة الذاتية، وحدواهما في الحياة، طقوس الكتابة وأوقاتها لدى الروائي، حجم النصوص قبل طبعها، نغول الساحة بالكتبة والأدعياء، ذيوع مرض الشهرة والتهافت على البروز بشكل مرضي، وغير دلك من الأسئلة النقدية التي يعالجها الكاتب مبديا فيها ملاحظاته وآرائه.

تظهر قوة المكتوب أيضا في حجم الخطابات التي استحضرها الروائي وجعل منها جسدا ومادة لمحكيه، وفي طريقة صهر هذه المادة المختلفة حد التنافر. فهذا الكتاب فضلا، عن تعريفه بشخصية صاحبه وتكوينها الذهني والتاريخي والفكري والسياسي والنقابي والعلمي، يعد،

بالنسبة لي على الأقل، مرجعا هاما في تاريخ الحركة النقابية بالمغرب بالنظر إلى الموقع الذي كان يتبوأه الشخص في سلم النقابة، وبالنظر إلى المعطيات الدقيقة التي يستضمرها النص والوافدة حتما من الأرشيف الشخصي للممارس، كما أنه يتضمن مادة إثنوغرافية مهمة حول عادات أهل الشاوية وطقوسهم في المأكل والملبس والأعراس والحكي والفرجة والعيطة، دون نسيان المادة التاريخية المهمة التي استدعاها المؤلف في مرويه عن مدينة سطات وأسواقها ومدارسها وبنياتها وقبائلها وشخصياتها الأسطورية والواقعية التي ما تزال ترفرف في مذكرة الكاتب وكأنها أحداث وقعت بالأمس القريب. مما يجعلني أقول إنه بقدر ما يختزل هذا الكتاب قيما أدبية وجمالية وفنية وفكرية سجالية، فهو يتضمن أيضا قيمة توثيقية ترصد تاريخا منسيا من مسارات الشخوص والأفضية، وأرشيفا من الأحداث والوقائع التي سقطت سهوا من جيوب المؤرخين المثقوبة. ولعمري إن مثل هذه الكتابات هي التي يمكن أن ترسم صورة المغرب الثقافي الذي لا ينفصل ماضيه عن مستقبله وحاضره، وهي القمينة بالإجابة عن كثير من الأسئلة المحيرة لنا اليوم، من قبيل: لماذا نحن على ما نحن عليه؟

وقد أفاد الروائي من تجاربه المتعددة وخبراته المختلفة التي جعلت منه مثقفا متعددا، حيث يلتحم هنا الروائي بالسيري بالثقافي بالسياسي باليومي بالبحثي بالنقدي بالرحلي بالقصصي بالشعري... في جسد واحد بديع الصنع، مسبوك اللحمات، متماسك الأسئلة والصياغات الفنية والجمالية. وهو أغنى من أن تلم مقاربة واحدة بكل تجلياته وجوانبه التخييلية والخطابية.

2 ـ تجربة الكتابة: من الروائي إلى الرمزي

– **عتبة: تجربة إنسانية**

أول ما يمكن تسجيله بخصوص الإبداع الروائي لدى الطاهر وطار هو ذلك الحضـور الجلي لقضايا الإنسان الجزائري بصفة خاصة، والعربي بصفة عامـة، والكوني بصفة أكثر عمومية. إذ ينطلـق المبدع من عالمه الخاص عبر مساءلة الواقع الذي ينتمي إليه، وجس نبض القاع، واستكشاف ما يغلي فيه من أسئلـة، جاعلاً منها مادة للحكي ومعطـىً للسجال الضمني، فلم يكن الرجل، فـي أي عمل من أعماله، على تعدد أصواتها، واختلاف أنماط صوغها الفني، بعيداً عن ذاته، ولم يكن بعيداً عن وطنه، ولم يكن بعيداً عن جوهره الممتد في بعـده الإنساني. لقـد كان الراحل، وهو يكتـب تجربته العميقـة، يطلق كافة حواسـه لتسبـر غور العمـق حيث كان، والجمـال حيث تجلـى، والقبح أنى تخفـى، مازجاً الكل في طين المتخيـل، ذاك المتخيل الذي عرف كيف ينبثق عن الذات المبدعـة التي تستشعر، وهي في كامل وعيها، دينامية القيم الآدمية وتصادفها في خضم الحياة، وكيف تنتقل من هذه الذات (مركز العالم السردي وبؤرتـه) إلى الـذات الإنسانية في شموليتها، تلك التـي يسعى الروائي لتمثلها عبـر مجموعته البشريـة المتخيلة (الشخوص) من جهـة، وعبر تقمص الرواة لأدوارهـا ووظائفها الاجتماعية والسياسية والاقتصاديـة من جهة ثانية، وعبر التوصيـف الإثنوغرافـي، من جهة ثالثة، علـى اعتبار أن المسـرودات ليست ملكيات فردية، بل ملكيات علائقية، هي نتاج التبادل الاجتماعي[1].

1- kenneth j. gergen, realities and relationships : sounding in social construction, Cambridge Massachusetts, and London, Harvard univercity press, 1997, p186.

وفي كل الحالات، وحيث سافرت عبر المتخيل الروائي للطاهر تحت هذا الحضور القوي لكل ما يمت بصلة للإنسان المرجعي في نطاحه اليومي المعقد، وصدامه القوي والدرامي مع عوائق المحيط التي تسعى إلى نزع صفة الآدمية عنه، وكأن الطاهر جند موهبته ورؤاه الخدمة هذه القضايا الجوهرية التي تشكل الرأسمال الرمزي للإنسان، وكأنه يعي أن عمر أي إبداع يتخذ من رسالته غير هذا المغزى العميق والرهان الصعب قصير مع سبق الإصرار والترصد. وهذا ينسجم مع الطرح القائل بأن السردية خاصية مكونة للهوية الإنسانية[1].

لقد بات الطاهر، إنسانا ومبدعاً، مرتبطا أشد الارتباط بالمناخ الجزائري العربي، لصيقا ببيئة الإنسان الكامن فيه، لذلك، فقد جاءت أغلب نصوصه ناقلة بصدق هذا الإحساس العميق بالانتماء للأرض، وزهوه برائحة تربتها، معا عن هوية منسجمة في خطابات روائية مختلفة، وكأنها امتداد لنواة واحدة، وإن تعددت الأصوات وتباعدت الموضوعات وتطورت الصياغات الفنية إيمانا منه أن خاصية الانفتاحية تجعل الرواية فضاء لتفاعل النص والعالم[2].

فقد كان المرجع يوحد المعاني، وكانت الرؤية توحد الخطاب، وكان المشروع الإنساني يشد لحمة النسيج السردي.

1- محمد بوعزة، هيرميوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2007م، ص: 245.

2- عبد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النص الروائي، منشورات القلم المغربي، البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م، ص 13.

3 ـ الروائي في أعمال الطاهر وطار:

تتميز الكتابة الروائية لدى الطاهر وطار بإخلاصها للحكي بوصفه مكونا أساسيا تقوم عليه أركان العالم الروائي دون أن ينساق إلى الإغراق في التجريب حتى في أعماله الأخيرة، مؤسساً تجربته على الاعتراف من اليومي، ومحولاً إياه إلى عوالم متخيلة بلغة ميسرة وأسلوب سلس ينسجم مع الاختيار الفني (الحكي) وتتخلل هذا السرد الكرونولوجي لحظات توقف أو عودات إلى الماضي (فلاش باك).

ومع أن الطاهر يتعامل مع اليومي، ويستلهم مادته الحكائية من الواقع المعاش، فهو يبتعد ما أمكن عن المحكي السير ذاتي، معتمدا، في ذلك، على سعة مخيلته ودقة ملاحظته للسلوك البشري، وحذق ذاكرته التي تستحضر حتى التفاصيل الدقيقة للأشياء والعالم. إن المتخيل الذي أتحدث عنه لا يعني الأوهام أو الصور بالمعنى المادي للكلمة. إنه يعني الدلالات الكبرى التي تجعل المجتمع يبدو متماسكا. وبواسطة هذه الدلالات يخلع المجتمع معنى على حياة الأفراد، وهي التي توجه فعالية الكائنات البشرية، وبالتالي تعطي قيمة للأشياء والأفعال، أو تخفض من قيمتها[1].

ومن ميزات العالم الروائي لدى الرجل، أذكر، تبعا للمكونات السردية ما يلي:

1- Kenneth j. gergen. realities and Relationships: sounding in social construction, op, cit. p 187.

1-1على مستوى اللغة السردية،

يوظف الطاهر لغة أشبه ما تكون بالتقريرية التي تقترب من لغة الخطاب اليومي، لكنها تتسامى عن لغة العامة، هي أقرب ما تكون من لغة وسطى بين الفصحى والدارجة، لغة، تحس معها، وكأن الشخصيات هي التي تتكلم وليس الكاتب، هذا الأخير يتنازل، ما أمكن لرواته وشخوصه، من أجل أن تبتكر لهما لغة خاصة ووظيفية، تكون فيها الجملة على مقاس الفكرة، تلك هي لغة السرد التي تصل إلى المتلقي بسلاسة لا يحتاج معها إلى جهد فكري، وبمكنة القراء، على اختلاف مستوياتهم وطبقاتهم، وتقبلها وفهمها دون عوائق، وهذا يوسع من مقروئية النصوص، ويؤهلها لأن تؤدي بعداً تربوياً، وتكون دعامة للتدريس، بحكم طبيعة لغتها المواتية لمستوى التلاميذ من جهة، ولتحاشيها للتعابير الإباحية التي تمس بالحياء من جهة أخرى، إن اللغة، هنا، عندما يتعلق الأمر بمشاهد ولحظات جنسية، تعتمد الإيحائية بدل التصريح تماشيا مع فلسفة الرجل في الكتابة السردية، وانسجاماً مع الخطاب القيمي الذي يروج له، والذي يلزم حدود اللياقة في المس بالجسد الأخلاقي، ويتبرم من ضرب الطابوهات بالشكل السافر الذي يبعث على الفجاجة والغثاثة.

تكتسي اللغة الروائية لدى الطاهر طابع البساطة من غير ابتذال، لكونها ترغب في الاقتراب من المتلقي، وتسعى إلى أن تكون قناة معبدة إلى قلوب القراء، ولم يشأ أن يعضل عليهم في الخطاب، بالرغم من كون الرجل مشهوداً له بالمقدرة الشعرية والفصاحة اللغوية، إنما القوة تكمن في النجاح في هذا الاختيار:

كيف يجعل الخطاب مقبولاً لدى كل الشرائح، ميسر الفهم لدى كل شرائح المرسل إليهم مهما تفاوتت قدراتهم المعرفية والتعليمية.

وتجدر الإشارة إلى أن الخطاب الروائي فتح أحضانه لاحتضان لغات أخرى، إلى جانب الخطاب الفصحي، وضم إليه بعمق اللغة الدارجة دون انتقاص من قيمتها، كي تسهم في بناء دلالة المتن، من جهتها، خاصة لما يتعلق الأمر ببعض الكليشيهات كالأمثال والأقوال المأثورة وكلمات الأغاني والخطابات العامية التي لا يمكن ترجمتها أو نقلها إلى الفصحى دون المساس بجوهر المعنى.

1ـ2 الرؤية السردية:

تبنى الطاهر وطار المنظور السردي التقليدي في الرؤية، حيث يعتمد التبئير الخارجي الذي ينظر إلى العالم الروائي من فوق، إذ أن كل الأحداث والأوصاف تمر عبر مصفاة الرؤية البصرية لدى الراوي، فمن خلال عينيه يُنقل إلينا هذا العالم بكل تفاصيله الدقيقة موظفا بذلك تقنية المماثلة التي تصور العالم الروائي كما يراه الراوي باعتباره مركزاً للعالم.

إن الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخوص لأنه هو من يخلقها بالطريقة التي يريد، ويحدد علاقتها ببعضها بعضاً، ويختار مسارتها وحيواتها راسما حدود حركتها وتطورها عبر الوصف والسرد واللغة، واضعاً، بذلك، أمام أعيننا عالما منسجماً شبه متكامل. وبالرغم من اعتماده هذا المنظور، الذي يجعل منه مهيمنا على كونه السردي ومتحكما في مساراته وتحولاته، عارفا بالرغبات الخفية لهذه الشخوص[1]، إلا أنه، مع ذلك، يحرص على أن يظل بعيداً عن التدخل في حياة شخوصه كليا.

1- T.Todorov.: les catégories du récit littéraire en (l analyse structurale du récit) p.147. 148, communication 8, col. Point. Ed. seuil 1981.

إنه يتركها تتحاور في ما بينها بلغتها الخاصة، ويتبنى الحياد ما أمكن، كي يتيح الفرصة لها في أن تنفعل وتتفاعل وفق طباعها الخاصة دون تزييف. ولعل اختياره لراو محايد جاء ليلبي هذا الغرض الفني. فلو كان الراوي شخصية مشاركة في الأحداث لمال حيث تميل أهواؤه ومشاعره بوصفه طرفاً في الحوار والجدال، وعنصراً ينتمي إلى العالم الروائي.

ومن المعروف أن اختيارات الروائي لأساليب فنية معينة دون غيرها ليس معزولاً عن توجهه الفكري، فالوسيلة تبرر الغاية، واختيار التقنية هو جزء من استراتيجية متكاملة في العمل الروائي، وهذا أمر لا يمكن تجاهله أو التغاضي عنه. إن اختيار منظور «الرؤية من خلف» يعكس تصوراً إيديولوجيا ورؤية للعالم، فذلك الراوي الإله الذي يتحكم في كونه السردي، ويصمم كل شيء فيه على مقاس اختياره الفكري ومذهبه الإيديولوجي، يجد موقعه الخاص داخل نسق التفكير لدى الروائي، والذي يدخل في علاقة مع الأنساق الثقافية السائدة، أي أن الأفق الذي تدور في فلكه التجربة الإبداعية تسوده طبقية اجتماعية هرمية تعكس ثنائية الصراع بين السيد والمسود.

1ـ3 الشخصية الروائية:

يستلهم الطاهر وطار شخصياته من الواقع الجزائري، ويسبغ عليها ميزات ناس القاع، فتحس كأنما هذه الشخصيات الورقية تعيش معك بلحمها ودمها، وتتنفس نفس الهواء، وتحلم بواقع أحسن، وتتألم، وتصرخ، وتحتج بصوت مسموع باعتبارها مماثلة للأفراد في المجتمع تعكس شخصا واقعيا[1]، إلا أنها تمارس حياتها الغامضة، وكأنها تسخر من الوضع

1- محمد أقصاص، النص والميتانص، دراسة نقدية لرواية لعبة السيان، دار الوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى 1995م، ص 34.

الذي وجدت فيه بشكل قسري، وكأنها كائنا بشريا كامل التركيب[1]، معلنة أن الكاتب يعلن تذمره من وضع سوسيوثقافي سائد، وضع على لسان شخوصه التي صممها أساساً لهذا الغرض، كي تكون ألسنته المتعددة، وبالرغم من معانقة الراوي الحياد، فهذا ما هو سوى قناع فني يخفي صوت الراوي، ويُصَرفُه بطريقة غير مباشرة في المحكي عبر السلوكات والمونولوغات والحوارات التي تبرز مواقف وانفعالات المؤلف الفعلي التي تتصارع وتتعاضد معربة عن سياق، ومفصحة عن خطاب إيديولوجي معين، ومن خصائص هذه الشخصيات كما يعكسها المتن الراوئي المدروس، أذكر ما يلي:

1_3_1 المرجعية:

تنتمي أغلب الشخوص إلى الواقع الجزائري، فهي تلبس زي الإنسان الجزائري بهمومه وإكراهات وتاريخه العريق، وصراعه مع المستعمر من أجل التحرير، ونضاله المشروع من أجل نيل المكاسب والحقوق، ويتضح ذلك من خلال:

1_1_3_1 اللغة الدارجة الجزائرية:

حيث إن مجموعة من الحوارات من الحوارات تثبت انتماء اللغة أو الخطاب االلسني إلى البيئة الجزائرية، فهي لغة الشعب في بساطتها وتعبيريتها.

1- Roland Bartes, introduction a l analyse structurales des récits, in l analyse structurale du récit, 1981 p. 22.

–**الأسامي**: وكلها أسامي ليست غريبة عن البيئة الثقافية الجزائرية، أغلبها أسماء تستمد من التربة المرجعية (البلدية) ذات الطابع العروبي، بكل ما تملك الكلمة من معنى سواء من خلال تعلقها بلغتها الأصل الدارجة وعدم اهتمامها باللغة المدينية، أو من خلال الأوصاف التي تتمظهر عليها فيسيولوجيا وثقافيا، بالرغم من انتقال بعضها إلى المدينة وعيشها فيها مدة طويلة، ولعل اختيار هذه الأسماء ليس عفويا من طرف الروائي، بل هي، فضلاً عن دلالتها الاجتماعية والثقافية، فهي ذات دلالات عميقة أنثروبولوجيا، وتحتاج إلى تأمل إيتيمولوجي بحثاً عن مقصدياتها وربطها بالدلالات النصية والرؤية العامة للمحكي الروائي كي تتوضح أكثر مساهمتها في إرساء المعنى الرمزي الخفي الذي تستضمره التجربة. وهذا يدل على أن الروائي بذل جهدا مضاعفا في انتقاء ونحت تلك الأسماء لتحمل معنا حكائيا يتوافق مع المعاني المستجمعة في داخل النص الروائي[1]. إن الاسم هو الذي يعين الشخصية ويجعلها معروفة وفردية. وقد يرد الاسم الشخصي مصحوبا بلقب يميزه عن الآخرين الذي يشتركون معه في الاسم نفسه، كما يزيد في تحديد التراتب الاجتماعي للشخصية الذي تخبرنا عنه المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر. بل إن المعلومات التي يقدمها الروائي عن المظهر الخارجي للشخصية وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي، بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها وتقود القارئ في قراءته للرواية[2].

1- محمد أقضاض، النص والميتانص، ص 51.

2- Charles Grivel : production de l interêt romanesque, éd. mouton, 1973, p. 120.

1ـ3ـ2 الجانب السيكولوجي:

نُسجِّلُ ورود مستويين من الحضور العاملي للشخوص:

– **مستوى تظهر فيه قوية ذات حماس لا يقاوم** لأجل استقبال الحياة والدفاع عنها بكل ما تملك من أنفة وعناد، مستوى تبرز فيه الرغبة الحقيقية للإيديولوجيا النصية التي تتطلع إلى التغيير وإحقاق الثورة في جميع الميادين وإحقاق العدالة الاجتماعية، ونفض تبعات الاستعمار وتركته الثقيلة، والنهوض بمستوى البلاد وتنميتها، وتبرز هذه الوضعية أكثر في رواية «اللاز» حيث تحلم الشخصيات بإقامة دولة قوية تستثمر مقومات التربة الجزائرية وجغرافيتها وبيئتها ومؤهلاتها الطبيعية والبشرية.

– **مستوى تبرز فيه الشخصيات منهارة تماماً**، تعيش على التشظي وتجزية الوقت، وتنعكس، من خلال ملامحها وأفعالها وحواراتها ومونولوغاتها، صورتها القائمة التي لا ترضى عن الواقع المعيش الذي أفلست، في ظله، الشخصية الوطنية، وفقدت رأسمالها الرمزي، وقيمها الثابتة. لذلك فهي تنشد، من خلال برامجها السردية المعطوبة، فوضى حيرتها وتسكع أفكارها، الانغماس في البحث عن اللذات واللهاث خلف كل ما هو دنيء وحقير، ويفرغ الشخصية من فحواها الإنساني: (سكر دائم، حشيش، حركات واهية، رقص مجنون، العيش على إيقاع الموت البطيء...). وتتضح هذه الوضعية في رواية «عرس بغل».

ولعل لوجود هذه المفارقة على مستوى البنيتين من الشخوص والعوامل، وما يحيط بهما من أدوات على مستوى المتخيل، ما يبررها من تطاحن على حلبة السياقات الاجتماعية: واحدة تسمو بالأرض إلى الأعالي

مضحيـة بالـدم والروح، وأخـرى تهبط بهـا إلى الحضيضـ، واحدة تروج للإنسانـي، وأخرى تقتل ذاتها والوقت والمجتمع والإنسان، ولا تنتج سوى البؤس الذي ينعكس على وظائفها وميزاتها وملامحها العامة. وهذا يدل على أن أعمـال الطاهر وطـار الروائية، فـي مجموعها، تشكل نسقـا منسجماً، ومشروعـاً متناغم الأبعاد، لا يفهـم إلا بالنظر إليه في شموليتـه باعتباره بنية نصية كبرى.

1ـ4 الفضاء الروائي:

تعزز الفضاءات الواردة في النصوص الروائية مبدأ المرجعية الواقعية فـي الانتقاء، إن رواة الطاهر وطار لا يبتكرون أفضية وأمكنة وأزمنة هلامية مـن محض الخيال الشخصي، بل إنهم ينزلـون إلى واقع الحال ويخالطون الشخوصـ ويراقبونهـم دون أن يوجهوهـم أو يرغموهم علـى الفعل، أو يدفعـوا بهم إلـى انتقاء برامجهـم، ويحرصوا على أن يظلـوا قريبين منهم، مستمعين لأناتهم، راصدين حركاتهم، حاصين أنفسهم وتفاعلاتهم السرية والعلنيـة، لذلك نجد في الروايات الوطارية (نسبة إلى الطاهر وطار) رائحة أمكنـة جزائرية مدنا كانـت أو بـوادي، بأسواقها ورحابيهـا، بمساجدها وحقولها، بشوارعها ومواخيرها، بيوتها البسيطة، أبخرتها العبقة بالتاريخ، طقوسها التي لا تخفى على أحد، وأبعاد تضاريسها المتلونة والمتنوعة، كل ذلـك نجد له أثراً في تجربة الطاهر الروائية. لكن الأمر لا يتعلق هنا، بالنقل الحرفي للمكان الجغرافـي أو العمراني، بالطريقة التصويرية الفوتوغرافية، بل ذلك النقـل الذي يخضع للتذويـت، وينضبط لسيـرورة التصوير الفني الـذي يقوم على المماثلة لا باعتبارها محاكاة سطحية تنقل الواقع الفضائي

كما هو، بل بوصفها آلية تخييلية تعكس تصوراً معيناً ورؤية للعالم وأفقاً لصوغ متجدد.

يستشعر المتلقي، في هذه التجربة، أنه يسكن مع الشخوص في عوالمها المتناقضة، ويشاركها أفراحها وأحزانها، ويواكب، عن كثب تطلعاتها ونضالاتها من أجل التغيير، إنها شخصيات، بقدر ما هي من ورق، فهي تجرنا إلى عالم، وكأنها من لحم ودم، تؤثر فينا، تقنعنا بمشروعية تصوراتها، وتصل، أحيانا، إلى درجة دفعا لتبني مشروعها والدفاع عنه، وهذا ما يجعل الروائي ناجحا في اختياراته وعوالمه، وهذا الإحساس العميق بالأشياء والعناصر المشكلة للفضاء، ناجمة عن دقة التصوير، وحسن الوصف، وتنسيق العالم السردي بما يجعل أي حركة تقوم بها الشخوص تصدر عن رؤية تنظر إلى الكون في تناغمه المطلق، فالفضاء ليس متكأ فنيا فحسب، لهيكل المتخيل، بل هو العنصر الأهم فيه، لأنه ينقل النص من سلطة الرؤية إلى انفتاح الرؤيا، ويرفع التصور القرائي من عتبة التخييل إلى عتبة الترميز، ومن الإبداعي إلى الإثنوغرافي إلى الأنثروبُولُوجِي.

وما رصدناه، من تعارض بين البنيات العاملية في المشروع الروائي لدى الطاهر وطار، نلمس أثره كذلك، على مستوى البنيات الفضائية، من خلال وُرود الأمكنة والأزمنة في أشكال متقابلة ومتعارضة: المقبرة في مواجهة حقول الثورة الزراعية، الماخور بما يعج من عوالم الضياع وانتهاك الإنساني يعضد فضاء المقبرة رمزيا، ويقابل، بشكل مضاد، ساحة الجهاد حيث التضحية بالنفيس والغالي من أجل أن يحيا الوطن، وتحيا الأجيال القادمة.

هــذه التَّقَابُلاَت في تأسيس متخيل الأفضيــة تُسْهِمُ، بشكل فعال، في إرســاء دلالة النص العامة، وتؤهلــه، ليشتغل ، في الغياب، في ذهنية المتلقي، لتعيش عبره كأسئلة تنمو وتطفح وتتناسل.

1ـ5 الأحداث الروائية:

تبــرز قيمــة الأحداث فــي الرواية من خــلال قوة أو ضعــف البرنامج الســردي للشخصية وطبيعــة العلاقات التــي تربط بينهــا، والتفاعلات التي تحدثهــا هذه الوظائــف على مستــوى تشعب المحكي وتحــول الحالات والأوضــاع، لأن ذلك ينعكــس على الانفعــالات السيكولوجية التي تفعلها تتبــدل كل عوالم الحكي، وتأخــذ البرامج السردية للأبطــال والشخصيات منحى غير المنحــى الأصلي. ومن خلال هذه التحولات أيضاً إمَّا أن تعكس فشل المشروع السردي لمجموع الشخوص والفواعل، وإما أن تظهر قوتها وتحديثهــا وقدرتهــا علــى تجــاوز العوائق والظــروف المحيطــة بمسارها الشخصــي في عالم السرد، وهي، فــي نفس الوقت، تعطي المشروعية للبعد الايديولوجي الذي يتبناه الطرح الروائي.

ويمكن تقسيم هذه الأحداث، حسب طبيعة تمظهرها، إلى قسمين:

- أول يحرص علــى البعد الذاتي للشخصية التــي تنخرط في مسار البحث عن متعة أو لذة أو برنامج تنتقم فيه من الذات نتيجة إحباط أو فشل أو إحساس بالتشظي.
- ثان تنصرف، من خلاله، إلى مشروعها الجمعي الذي يطمح إلــى تخليص الأمــة من التخلــف، وتحرير الوطــن من ربقة

الاستعمار، والاستغلال، والنضال من أجل تحقيق الديقراطية والرفاه والسمو بالفعل الثقافي، ويبرز ذلك بخاصة في رواية اللاز: "العشق والموت في الزمن الحراشي".

إن بناء مشكاة الأحداث، على الصيغة الموجودة بالروايات، وفق السيرورة المؤدية للحبكات، لا توضع، بشكل اعتباطي، بل هي جزء من تصور إيديولوجي وطرح معرفي نقدي يتبناه الروائي في إطار مشروعه الثقافي ورسالته الفنية، كما سنرى، لما نقف على الأبعاد الأنثروبولوجية للمكونات السردية في هاتين الروايتين.

2 ـ الأنثروبولوجي في خطاب الطاهر وطار الروائي:

تحبل الروايتان بالمعطيات الإثنوغرافية التي تشكل مادة دسمة للانشغال، باعتبارها شاهدة على مرحلة، ومسجلة لانعطافة حقيقية على مستوى المجتمع الجزائري، وكل رواية، طبعا، ترصد تحولاً تبعا للسياق الذي يؤطرها، وتنتمي إليه، بوصف الروائي مشاركاً فعالاً في هذا المسلسل من التحولات، وينخرط بفعل القوة، فالكاتب مثقف، وشاهد على عصره، ومجايل لمجموعة من التحولات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي تعاقبت على جزائر النصف الثاني من القرن الماضي، وسوف نقف كمدخل أولي، على رصد بعض العلامات الدالة أنثروبولوجيا من خلال النصين الروائيين، حسب تمظهرها، من خلال المكونات السردية التي تحدثنا عنها سابقاً.

1.2. اللغــة:

تحتــل المشــكاة المفاهيمية المعجمية التي وظفهــا الطاهر وطار في رواياتــه أبعــاداً إثنية قوية، خاصة علــى مستوى اللغة الدارجــة التي تنهل من القــاع، وتعبر عن وضع لغــوي لصيق بالمجتمع، فاللغــة العامية لغة خطاب أولى في البنيــة السيوسيولسانية، ووجودها، في الواقع أقوى من وجود اللغة العربيــة ذات الطابــع الرسمي. وهــذا التعدد اللغــوي، بما فيــه ورود بعض المفردات الفرنسية، يعكس هجنه الخطاب اللساني الموظف في المجموعة السرديــة، كما بين آثار التركــة الاستعمارية، إذ أن المجتمــع الجزائري أكثر البلــدان العربيــة تأثــراً على مستــوى اللغة، من حضــور الفرنسيــة. إذ سعى المستعمــر إلى تعميم اللغــة الفرنسية في المدارســ والمؤسسات والمعاهد وضيق الخناق على اللغة العربية طيلة المدة التي أقام فيها بالبلد.

وتبرز الخطابات الدارجية في حوارات الشخوص، ومن خلال بعض الأمثــال الــذي سوف أقــف عليها لكنها نظــرا لقوتها الرمزيــة في الخطاب بوصفهــا تستضمر نوعاً مــن الرموز والتصورات الثقافيــة للبلد، كما تختزن طريقة تفكير الأمة وأسلوب تعاملها مع الوقائع ورؤيتها لمنطق الحياة.

ومن بين هذه الأمثلة الواردة في النصين، نجد:

- عين الحسود فيها عود"[1].
- ما يبقى في الواد غير أحجاره"[2].

1- الطاهر وطار، «العشق والموت في الزمن الحراشي»، دار اس رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1980م، ص 7.

2- المصدر نفسه، ص 9.

- «لي ولى على الجرة تعب»[1].
- «اللي تتلفتو اجريه»[2].
- «القــدر القديمة وحدهــا في بنة طعامهــا، عود الجيــل الجديد، لا يصمد للعواصف»[3].

إنَّ هذه المسكوكات والمقولات الكليشيهية التي تنتشر بسرعة النار فــي الهشيم، تحمل بين طياتهــا عدد كبيراً من القيم، فضلا عن قيمته اللغوية، بحيــث إن دلالاتها ترتبط أكثر باللغة التي تنتج في سياقها، صحيح أن المعنى موجــود، بشكل مــن الأشكال، في متون أخــرى قد تكون أمثــالاً شعبية أو تكــون غيرهــا، لكــن الدلالــة الأعمــق لهــا لا تكــون إلا بورودهــا ضمن لغتها الأصل.

فالأمثال التي أنتجت باللغة العامية تنبثق عن الشعب، وتعبر عن الأغلبية والسواد الأعظم، في حين أنها حينما تُعَرب أو تنقل إلى لغة أخرى تفقد قوتها حتــى ولو حافظــت على الدلالة نفسها. لذلك، نجــد أن الطاهر وطار يحافظ علــى هذه المقولات، كما وردت أصلاً، مساهمــا، بذلك، في حفظ وتدوين المأثور الشفهي وإنقاذه من الضياع والاندثار، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كي يعزز مدلولها ويجعله مــن المسلمات التي تعتقد فيها المجموعة البشرية، ولكــي يعزز بها الخطاب المسرود، ويبني بها الدلالة إنه، بهكذا عمل، يسعى إلــى ترسيــخ الفكــرة لدى التلقي بمــا يمتلكه مــن قناعات ذاتيــة، فهو يعرف مصداقية هذه المكونات الثقافية في الأذهان ووقعها في الخطاب.

1- الطاهر وطار، المصدر نفسه، ص 27.

2- الطاهر وطار، المصدر نفسه ، ص 27.

3- الطاهر وطار، عرس بغل، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1978م، ص 101.

في المثل الأول، تبرز تيمة الحسد، بوصفها مقولة ثقافية مجردة يروج لها العامة بشكل كبير، ويعضدها المعتقد الديني، وهي خاصية تنفرد بها العين البشرية تجاه المنظور إليه مما تعجب به النفس، حيث بإمكانها التأثير عليه سلباً إما بالموت أو المرض أو الفشل، أي أنها تقبله قلباً، وترد عايلهُ سافله، عن طريق قوة مجردة تسلط على الأشياء بفعل الشيطان أو الجانب الشرير. ومنها كأن يقول الناظر المعجب بالشيء "تبارك الله"، وكأن يردد المنظور إليه المعوذتين.

أما في المثل الثاني، فنلمس تيمة الثبات والقوة اللتين تتمتع بها الأفكار والأشياء الثقيلة ذات المصداقية والمشروعية، في حين أن الأشياء الخفيفة تطفو على السطح، لكن مآلها الزوال. فالفقاعة سرعان ما تذهب بها الريح، أما العناصر التي لها جذور عميقة في الأرض، ولها وزنها، فهي تظل صامدة لا تتزحزح عن مواقعها رغم مرور الزمان، وتبدل المكان، وترمز هذه المقولة المأثورة إلى نقد الممارسات والسلوكات البشرية التي تصدر عن خفة عقل وعدم تدبر، وتلك القرارات المتسرعة التي تبنيها الانطباعات، فغالبا ما تؤول إلى النكوص والضياع، لأنها لم تبن على أسس قوية ومتينة، إنها تدعو (المقولة) إلى التأني والحرص على التأمل في الآتي والمستقبل تأسيساً لأعمال خالدة لها وقعها النافذ في الأمة والتاريخ حتى لا يهدر الجهد في الهباء.

ويركز المثل الثالث على معاناة كل من يبعد عن جرة الماء (الخابية) فالماء خلق منه كل شيء حي، ويصعب على أي مخلوق الاستغناء عنه، والماء هنا، رمز لكل ما هو أساسي في الحياة، وكل ما هو مهم في مسار الشخص من عدد ومؤونة وأدوات وآليات، ليس لمتابعة الحياة فحسب، بل أيضاً

لتحقيق المشاريع الكبرى. إن الإنسان الناجح هو الذي يعرف ما يحتاجه، ويناضل من أجل أن يظل مدعوماً بهذه المكونات الأساسية ولا يفقدها. فإن فقدها، فثمة تبدأ مسارات أخرى، وتنقلب الرهانات، ويصبح الثانوي أساسيا والأساسي ثانويا. إذ تغدو المقاومة من أجل البقاء هي الغاية، بعد أن كانت مكتسبة، وتلغى كل الأحلام والمطامح الأخرى من الحساب.

ويبرز المثل الرابع أهمية الوقت في الحياة. فالعمر قصير مهما طال، لذا لا يجب إتلافه في ما لا ينفع ولا يجدي. فتلك اللحظات التي يهدرها المرء في الملاهي والتفاهات، مهما كانت قصيرة، قد تؤثر على مسار الشخص سلبيا، وقد تعوق مستوى تحقيقه لأهدافه وطموحاته التي رسمها في حياته.

كل هاته الدلالات تشتغل بتلازم مع الطابع اللسني للغة، وخصوصيتها العروبية. ومن هنا شرعية تعدد الخطاب الروائي التي دعا إليها ميخائيل باختين، فلكل لغة حمولاتها الثقافية وقيمها الرمزية التي تتحصن بها، ويصعب فصلها عنها، فإن حدث ذلك، فإن هذه القيم تتضاءل شيئاً فشيئاً إلى أن تزول. والروائي، بحفاظه على هذا المنطق، يكون واعيا بالبعد التداولي للغة، ومستثمراً لخصوصيات اللهجات المحلية في تفاعلها مع باقي المكونات اللغوية الأخرى المصاحبة. وهذا التفاعل يعكس تصاديا على مستوى الطبقات الاجتماعية. فلكل طبقة لغتها الخاصة بها؛ لغة المدينة/ لغة البادية/ لغة البدو/ لغة الحضر/ البربر/ العرب/ الفرنسية/ المحلية/ البحرية/ الصحراوية... وكل تشكيلة من هاته اللغات تتشرب قيم المجموعة البشرية التي تتحدث بها، فتصبح اللسان الذي ينطق بها ويرمز إليها.

2.2. رمزية الفضاء:

سأعالج هذه الرمزية بناء على طبيعة التقابلات الضدية الثنائية التي تتميز بها، تلك التي تؤجج لغة التصادي والحوار، وتبرز منطق انبثاق الدلالة الثقافية من بؤرة الصراع وانقداح شراراته. فطبيعة المكان تنبصم على الشخصية الإنسانية وتفرض عليها منطقا في التعامل، وميزةً في الصفات الفيزيولوجية، وإيقاعاً على مستوى اللُّغَة، وعلى مستوى الحركة. وأيضا على مستوى طبيعة التفكير، ونمط العيش: فسكان الصحراء، طبعاً، سيختلفون عن ساكنة المروج لغة وثقافة ومستوى عيش ومنطق تفكير.

إن الصحراء كفضاء وعر له خصائص طبيعية معينة يفرض على ناسه الخشونة والاقتصاد والتسلح ضد العواصف وغضب الطبيعة، وأهلها يكونون أقوى من غيرهم على معاركة الصعاب والصمود في وجه التقلبات ومقاومة الشدائد بسبب اعتيادهم على ذلك تبعا لمنطق الضرورة التي يقتضيها الفضاء، وقديما قيل: "الشاعر ابن بيئته". أما ساكنة الأماكن الخصبة فلهم خصائص مغايرة يكتسبونها نتيجة تعاملهم مع هذه الأمكنة الطبيعة والمعطاءة، وبفرط تأثيرها عليهم. ومادامت الطبيعة تغذق عليهم في العطاء، فهم ينصرفون، بدل تأمين الحاجات، إلى البحث عن المظاهر والترف والعمارة وغير ذلك، فيما يفرض الصراع غير المتكافئ لأهل الصحراء مع الطبيعة عائقاً في وجه الانطلاق والتوثب، فيظلون محكومين بلازمة الصراع من أجل البقاء.

1.2.2.المزرعة / الكلية:

كلا المقولتين تنتميان إلى الحقل المعجمي للثورة، فإذا كانت الكلية فضاءً وحقلاً لزرع الفكر النير والثقافة الأصيلة، وحفظ التراث والثقافة وتنشئة المجتمع وتكوين أفراد صالحين لتحمل المسؤوليات والدفاع عن قضايا البلد. بمعنى آخر هي المشتل لزرع القيم الثقافية الرمزية للثورة، تهييئا للانتقال الإيجابي من وضع إلى وضع، ومن سياق إلى آخر، تبعا لما تفرضه التحولات، فإن الحقل هو المشتل لزرع ما تحتاج إليه الأمة من موارد فلاحية، وتحصيل ما يسد الناس به احتياجات الجسد من أكل وشرب. الكلية فضاء لإنتاج المعرفة، والحقل/ المزرعة فضاء لإنتاج المادة، وكلاهما ضروري للآخر. هما عنصران مترابطان في حياة الأفراد والجماعات.

وأغلب الثورات الناجحة التي غيرت الحضارات تاريخيا تنطلق من الكليات (الطلبة) والمزارع (الفلاحون)، خاصة لما يكون هناك تنسيق بين الطرفين كما حدث في الرواية، رواية "العشق والموت في الزمن الحراشي"، وكأن الروائي يُنَظِر لذلك الحوار المطلوب بين الشرائح، على اختلاف مستوياتها، وتفرع انشغالاتها، واختلاف حلبات نضالها من أجل البقاء ومن أجل تحقيق العدالة المجتمعية والتنمية المستدامة في مجتمع عانى من الاستعمار أكثر من قرن من الزمن، أردفت بعقود من الدهر يعاني من تبعاته ويرزح تحت نير قبضة أذناب الاستعمار من الخونة والانتهازيين والأنانيين الذين صادروا حق الشعب وحق الوطن من أجل بلوغ غايات شخصية، مما جعل الثورة لا تحقق كل غاياتها وأهدافها، وتتكسر أحلامها في منتصف الطريق.

2.2.2. السوق/الماخور:

يبدو السوق بوصفه فضاء متعدد التمظهرات من الأفضية التي ينتقدها المتن الروائي لكونها تروج للثقافة التي تأتي ضد العلم على اعتبار أن زادها ومادتها تقوم على أساس الخرافات ذات الطابع الفلكلوري العجيب الذي يلعب بعقول الناس ويصرفها، عن طريق استثمار البعد الفرجوي، عن التفكير في القضايا العميقة للإنسان، ومع ذلك، فهو فضاء أساسي للتبادل والتزويد والتزاور والترفيه.

إنه فضاء يروج لكافة البضائع مما يحتاجه الناس في حياتهم العادية بما فيها الفرجة والضحك، غير أنه، كما يوضح المتن، ضحك كالبكاء، السوق يروج لثقافة السوق، ثقافة شعبوية تنهل من القاع، وتعكس تمثلات الناس العاديين وانشغالاتهم، وطريقة كبسهم التي تقوم على أساس المكر والخداع والزور. الناس يأكلون من دماء بعضهم مقابل تزويدهم بالضلالات والأباطيل والأفكار التي تغوص بهم في وحل التخلف. فهم، بدل أن يتكتلوا ويطالبوا بحقوقهم، ويسعوا إلى تغيير واقع حالهم، ينصرفوا إلى الحلول الترقيعية التي تعمق مآسيهم عوض أن تحررهم وتعتق رقباتهم. وهذا نقيض ما بدا في رواية "العشق والموت في الزمن الحرّاشي" حيث الناس يتحمسون للثورة والتغيير، عكس ما يقع في رواية "عرس بغل"، حيث يقف الناس عند العتبة الصِّفر، وينكمشون خلف أسوار الضياع والتهميش، وبالتالي تتآزر كافة المكونات الفنية لإظهار المجتمع الناكص لما بعد الثورة، وفي مقابل السوق، كفضاء لترويج بضائع متنوعة يغلب عليه الطابع الشعبي، يظهر فضاء آخر هو "الماخور" حيث تروج بضائع من نوع آخر، بضائع اللحم الأبيض: تبضيع الجسد وممارسة أقدم مهنة في التاريخ (البغاء)، حيث تقوم امرأة

عجوز بإدارة الفضاء بوصفها وسيطة تبيع أجساد البنات وتهيئ، للناس المتع (الرقص، الغناء... الجنس) مقابل المال.

ففـي وضعية الروايـة الأولى "الزمـن الحراشي" ولـج الكاتب عالماً إثنوغرافيا يخص الثوار والطلبة والمزارعين، أما في الرواية الثانية "عرس بغل" فقـد قصـد الكاتب نفسـه عالمـاً مغايراً يخص المهمشين مـن الحشاشين والقوادين والعاهرات والسحرة والمشعوذين واللصوص والموتى والميؤوس منهـم، وكأنه يريد أن يكشف المفارقـات التي يعج بها المجتمع الجزائري. وهنـا يتحول الروائي من مبدع إلـى إثنوغرافي يصف ظواهر دقيقة وحساسة في بعدها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي تفيد أن البلد يعايش هذه الفترة السياقيـة لكتابـة الروايـة مجموعة من القضايـا الشائكة التـي تؤهل الوضع للانفجـار، وذاك ما سيحـدث بعد عقد من الزمن بالتحديـد، وكأن الروائي كان بنظرتـه الثاقبة يحدس وقوع هذه الأمور، مـن خلال رصده لما ينغل به القـاع، ومـا يتطاحن فيه من متناقضـات، ومن خلال خبرتـه العميقة لتناحر الطبقـات الاجتماعيـة، واقترابه من الجماهير وانخراطه فـي اليومي بكل ما ينضـح به مـن أسئلة وموضوعـات انسجاما مع مقولة باختيـن التي تؤكد أن الرواية حتى في حالة مفارقة مادتها الحكائية للراهن، فإنها لا تكون إلا إجابة على سؤال راهن[1].

3.2.2. المقبرة /الخلود

إذا كانت شخصية اللاز، بكل ما أسقط عليها الروائي من سمات، تجسد شخصية الإنسان الميت جسدا، الحي روحاً (الخلود) لأنه مجاهد وشهيد مات

1- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986م، ص54.

في سبيل الله والوطن فثبتت له الشهادة، وكتب عليه الخلود المستمد من المعتقد الديني (الإسلام) الذي يكرم الشهيد بتركه حيا خالداً أبد الدهر: "ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يرزقون"[1]، فإن شخصية الحاج كيان في رواية «عرس بغل» يشكل النقيض، أي ذلك الحي/ الميت: الحي جسداً والميت روحاً ومعنى فهو يعيش دون معنويات، لا أهداف، ولا غايات، فهو يقنع بالعيش على الهامش في المقبرة والماخور، يهلك العمر بالتقسيط. بل أكثر من ذلك هو يعيش مع الموتى ويزوره عزرائيل يوميا ظنا منه أنه ميت جديد، ويقتل جسده بالحشيش والمخدرات.

ومثل هؤلاء كثيرون في الواقع المعيش، خاصة على مستوى القاع الاجتماعي، حيث لا خير يرجى من هؤلاء الذين يستسلمون نهائيا أمام التحديات ويضعوا السلاح أمام الخصم من أول وهلة. المجتمع، في مسار تنميته، لا يعول على هؤلاء، بل يعول على أولئك الذين يهدونه دماءهم وأرواحهم مقابل أن يحيا هو. فيكافئهم بأن يظلوا ذكرى خالدة في وجدانه إلى الأبد.

3.2. الشخصية -الإنسان

تشخص تجربة الطاهر وطار الروائية نماذج بشرية متنوعة، ذات مرجعيات ومستويات مختلفة من التفكير والمعرفة والدرجة، وهذا أمر طبيعي لاعتبارين:

- الأول يتجلى في كون الرجل يريد رصد واقع يحبل بأسئلة تحتاج إلى تشخيص إثنوغرافي، وهو مؤهل لذلك لأنه يعايش تجربة إنسانية، وينخرط فيه بكل حواسه قلبا وقالباً.

1- قرآن كريم، آية ، سورة آل عمران آية رقم 169

- الثانـي يتمثل في كـون أي عمـل إبداعي، لابد له مـن مسوغات إنسانيـة وأسئلـة يقترحهـا الوضع البشـري الذي يؤطـر التجربة الإبداعيـة بالضـرورة، فلا معنى لرواية لا تحمل، فـي طياتها، أثر الناس الذيـن تتحدث عنهم، ولا مستقبل لعمـل أدبي لا ينبثق من سياقـه، منصرفـاً إلى قضايـا هلامية مجردة بعيدة عـن انشغالات الناس، وهمومهم وتطلعاتهم.

ولعـل اهتمام الطاهر بتنويع نماذجه، وخلق صراع بينها يصل أحيانا، حـد العراك الدموي، يفسر بكون الواقع يحبل بهذه المفارقات، ففي الوقت الـذي يجـب أن تنصرف الأحقـاد وتتوحـد لتصبح قوة جبـارة تتمرد على المسبـب الحقيقي في مأساة الشرائـح البشرية المتنوعة التي ترزح تحت نير الفقـر والقمع والسلطة، تتشتـت وتتفرق، فتذوب وتفشـل، ثم تتحول إلى تناحـر بيـن الأفراد وبيـن الجماعات لأغراض مفتعلة، وهـو الوضع الذي سيتفجر كما تنبأ بذلـك المشروع الروائي للكاتب عقب أحداث 1988 م، ومـا تلاها من أزمنـة التقتيل والغدر والجـوع والمآسي المتنوعـة التي صار ضحيتهـا المجتمع الجزائري برمته، وأدى ثمن اختيارات سياسية لم يشارك فيها لا من بعيد ولا من قريب.

ومـع أن الكاتب لا يحل في شخوصه، ويحرص على أن يتموقع في مسافـة عنها، من زاوية تتيح له مراقبـة كل تحركاتها، كأن عينيه كاميرا خفية ترصـد الواقـع، لكنها تدونـه أثناء عمليـة التحويل والنقل. ومـع ذلك، فهو ينخرط بحواسه في عالـم شخوصه، ويسعى للإنصات إلى نبضها في عمقه، وإلـى خلجاتهـا، وهي تتحـدث، بل يلج عالمهـا السري كاشفـاً مطامحها وأحلامها وإخفاقاتها وانكساراتها العميقة، وهو من موقعه البعيد، يظل قريبا

منهـا، متخفيـا بظلالها وحركاتها. وفـي واقع الأمر، هـو يستدمج كل هذه الشخوص في ذاته، وكأنه يتقمصها بحنكة مسرحية كبيرة. وهذا لن يتأتى إلا لمن خبـر الدنيا وعرف الناس وشرب من نفس الإنـاء الذي شربوا منه، فهو بالقـدر الذي يشخص حياة السكير العربيد الذي يقتل الوقت في البحث عن المتـع المحرمة، يستطيع أيضـا أن يرصد حياة الصوفـي الزاهد، الذي يفني عمره في البحث عن الكرامات والقيم الإنسانية والروحية السامية، ويستطيع أيضـا، وبنفس العمـق، أن يجسد شخوصاً ذات طابـع مختلف مثلما حصل على شخصية الذاعرة أو الوسيطة أو الحشاش أو الفيدور... هذه شخصيات ليس من صميـم الخيال، بل هي من جحيم الواقع، وتركيزه على هذه الطبقة المسحوقـة، غير الفاعلة في البناء، المهمشـة، الضائعة في ظلمة القاع، ليس مـن بـاب الترف، بـل لأن هـذه الشريحة هي الغالبـة، وبكثرة مـا تفاقمت أصبحت هي القاعدة، مما يبشر، لحظتها، ببوادر واقع مأزوم ومتفجر.

لقـد كانـت النظـرة التشخيصية مهيمنة علـى المتن الروائـي. وكأن الروائـي أنتربولوجـيٌّ خبير يرصـد ما يعج بـه الواقع من ظواهـر اجتماعية وسياسيـة واقتصادية، ولعل أحسن ما يـدل عليه هو صورة شخوصه، فطبيعة الناس دالة على هيئـة المجتمع، لكن، على ما يبدو، فالرصد الأنثروبولوجي لمظاهـر الشخصيات يختلف من رواية لروايـة، ففي رواية "العشق والموت فـي الزمـن الحراشي" يركز الروائـي مجهره على شخوصـ تتفانى من أجل تغييـر واقع الأمة عبر الاستشهاد حبا للوطن وطرداً للمستعمر الغاصب الذي انتهك قدسيته الأرض، ومسخ هويتها وثقافتها، فكتبت لها الحياة الآبدة من خـلال الخلود الذي ضمنه لهـا النص الديني كمكافأة علـى التضحية بأغلى ما تملك، وهو الروح.

وعلى عكس ما تمثله شخصية "اللاز" من حضور روحي قوي بحثا عن نموذج أصل يرسل الصور من المجهول"[1]، تجسد شخصية الحاج كيان رمز الإنسان المستسلم الذي لا حول ولا قوة له، المعدوم الفعالية، الخارج عن دائرة الآدمي، من خلال قتله للجسد عبر تناول المخدرات، واغتياله الواعي للروح عبر الاستسلام للموت من خلال اختياره لفضاء المقبرة المحيل على التداخل بين المرحلتين لدى الشخصية، إذ ليس هناك خيط فاصل، في تصورها، بين الحياة والموت.

4.2 الرؤية الفكرية:

إنّ اختيار الروائي، عن وعي، للرؤية من الخارج ليس اعتباطيا، بل له ما يبرره على المستوى الإيديولوجي. النظرة من فوق تعكس تصوراً سلطوياً سائداً. أي أن العالم يسوده منطق الصراع بين سلطة عليا تفرض وجودها، وسواد أعظم يرزح، في القاع، تحت ضغط الفقر والجوع والتهميش. فالشعور بالغرابة يجعل الإنسان غريبا عن نفسه بأفعاله وسلوكه اليومي الشاذ[2].

وقد عمد الروائي إلى رصد صورة الصراع بين رؤيتين متضادتين للحياة عن رؤية منطق إيديولوجي يصدر عن انخراط المحكي في الحياة. وهذا ينبثق عن رؤية نقدية تتعالى عن هذا الواقع، وتسعى لتشخيص أعطابه وأخلاله. والمعروف أن أول خطوة للعلاج هي تشخيص الحالة بوعي

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، الطبعة الثانية 2007م، ص52.

2- Louis Vax: la séduction de l étrange (étude sur la littérature fantastique), éd. quadrige p.u.f. paris, 1987. P. 104.

إثنوغرافي يقوم على منطق تعارض السلط، وتناحر الطبقات الاجتماعية. وهذا ما يبرره تموقع الراوي في برج خارج النص حتى يبرز الفارق الطبقي من جهة، وحتى يؤكد النظرة الاستعلائية لطبقة برجوازية على حساب طبقة أخرى مسحوقة تشكل الأغلبية الساحقة من المجتمع الجزائري. لم يرد الكاتب أن يكون عبر الراوي، مشاركاً في الحدث، ولا عضواً من مجموعة العالم الروائي، لأنه يرغب في التلميح عبر هذا النظر من فوق، والتحكم في مصير الشخصيات، إلى هيمنة طبقة على طبقات أخرى، والسيطرة على وسائل الإنتاج والرساميل، مع الاستحواذ على حصة الأسد من خيرات البلاد. لذلك فقد جنح الروائي إلى التعبير بالأسطورة بهدف تأكيد فرضية واعية، فاستخدام أساطير وتراث ثر وكثير يؤكد أن استخدامها يظل تعبيرا واعيا بحتمية المشروع العربي للتغلب على تفرق هذا الواقع وتمزقه بأدوات خارج نطاق العقل، وبما يوفر إمكان طرح المستحيل حين يشي بالواقع ويصنع فيه[1].

من بين ما وصف به الراوي العالم بكل شيء، صفة الألوهية الورقية، حيث دوماً يكون هناك مجال للاسترقاق والعبودية، ويكون دوما هناك قابلية لتقديس الحاكمين بدل الإله الحقيقي. فتأليه الراوي هو تلميح إلى وضع تشخيصي نقدي يتمرد، بشكل ضمني، على كل السلط التي تجيش لقهر الإنسان وانتهاك كرامته، واستبعاده بناء ذرائع واهية تروج لثقافة السيادة (السيد والعبد) (الشيخ والمريد) (الفقيه والمحضار) (الحاكم والمحكوم)...

1- مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، العدد 188، غشت 1994م، ص 362.

ترسخ الرؤية، وفق هذا المنظور، بعداً إيديولوجيا. ذلك أن العالم برمته مخطط الأدوار والعلاقات قبليا، ومع سبق الإصرار والترصد، ولا مجال فيه للتغيير والتحول، إنه عالم قار وثابت يدعو إلى النمطية لأن البعد الإنساني داخله مطمور ومنبوذ ومصادر، ولأنه كذلك، فمن الطبيعي أن ينتكس الشعور الإنساني لدى الشخصية، وتصبح كل ممارساتها سلبية.

3 ـ إثنوغرافيا المجتمع: عوائد وطقوس

3ـ1 العباءة رمزا

تتخذ مها الجهني من مقولة "العباءة"[1] مدلولا رمزيا ينحت من الواقعي منحاه التخييلي. وبقدر ما تعددت المقولة فقد اكتست واقعها الترددي في النص بوصفها مقولة متعددة تختلف مدلولاتها كلما توغلنا في النص الروائي قراءة وتحليلا وتأملا. وتكرر هذه المقولة الدلالية يتخذ أبعاده السيميوطيقية بناء على السمات التي ترتبط بهذه المقولة. فالروائية تبني عملها السردي انطلاقا من هندسة مقولية تبرهن على أن لكل عنصر من عناصر الفعل التخييلي له دوره المهم في استراتيجية البناء هاته. وقد ترددت مقولة العباءة عشرات المرات في النص من دون احتساب المرادفات والمتعلقات الدلالية الأخرى التي تحيل عليها بشكل من الأشكال. ولعل هاته الاستراتيجية جعلت من العنوان سر النص، وبؤرته العميقة التي تشد إليها كل العناصر الحكائية الأخرى.

1- مها الجهني، العباءة، مصدر مذكور.

- «ترد وهي ترتدي عباءتها استعدادا للخروج» ص64.

- «ينزل عباءتها عن كتفيها» ص40.

- «تلقي عباءتها وتتوجه نحو دورة المياه بخطى بطيئة» ص39.

- «تمد يدها بحذر داخل العباءة، ثم داخل ملابسها الداخلية» ص37.

إن العباءة هي الغطاء الذي لا يستر الجسد -الذي على ما يبدو هو المقصود بالستر- فحسب. بل يمتد ليتخذ مدلولات سيميائية أخرى من بينها المسكوت عنه الفكري والثقافي والسوسيولوجي، وهي كلها ترتبط فيما بينها وتتضافر لتصنع أقنعة ساترة، تحول الكائن من طبيعته السرية إلى صور أخرى مجازية يرتديها وفق المقاس وتبعا للحظات الحاجة. وهي وظيفة سوسيوثقافية تنتقدها الرواية لما لها من أبعاد سلبية على الشخصية الإنسانية. فالرواية بتفاصيلها تنصرف إلى تشخيص المعتمات الداخلية للشخوص وتعرية بطريقة فتية. وهي تطمح في كل لحظة، عبر التأمل العميق للأنا في علاقتها بالآخر، إلى تجريد الشخصية والمكان والزمان من الأقنعة الرمزية التي تعتمها وتغمم أفقها الدلالي لتبدو واضحة مكشوفة في الحقول اللغوية التي يغلب عليها الوصف على حساب السرد. العباءة، في النص الروائي، هي ما يستر الجسد، ويظلل الفكر، ويعتم الرؤية، ويسد الآفاق، ويموه الأحاسيس الجوهرية. وبقدر ما تكون العباءة غطاء سميكا لأنها توجد في الذهنية البشرية، بقدر ما يصعب سحب أغشيتها المضللة.

هيمنة الوصف:

يتخذ الوصف في هذا العمل الروائي نصيب الأسد، وهذا ينسجم مع الخطاب العام الذي تتبناه الرواية. فهي لا تسعى إلى حكي أحداث، وإبراز وظائف الشخصيات، وتحولات في المسارات السردية. ولكنها بعكس ذلك تروم بصم الدواخل والأعماق الإنسانية على الورق بواسطة اللغة تبعا لعلاقات محددة وديناميكية فعالة يلعبها التأمل الباطني في دواخل انفعالات الشخوص وعتمات أنفسهم وهم يتحولون من حالة إلى حالة في الزمان والمكان المحدودين.

إن شرود المحكي الروائي في لحظات واصفة للمكان والشخصيات ورؤاها للواقع، هو شيء يعزز الرغبة في الرصد الداخلي الانفعالي للفواعل داخل العالم الروائي. لذلك لم يكن يهم ما يروى من أحداث بقدر ما كان يهم أثرها على انفعالات العوامل النصية ونظرتها السياقية إليها. كان الأهم في ذلك كله هو رسم حدود التأثر وردود الأفعال، والانطباعات، وتمثلات العلاقات بين الشخوص ذاتها. لذلك جاءت أحداث النص مشوبة باضطراب مصطنع مرغوب فيه، ليجعل القارئ يركز على لحظة استقبال العامل الذات لفحوى المقول السردي، ولحالة التوتر التي تصنعها الحبكات النصية المتعددة.

لا تختار الروائية مكانا محددا لورود الفقرات الوصفية، فهي:

- تأتي في البداية، مع ظهور كل فصل. وكأنما تهيئ لبداية كل حدث أو وقوع أي تحول بمسح وصفي طبوغرافي شامل يعيق أحيانا تسلط السرد وانسيابه: "المدينة تغالب نعاسها وتغني.

تستيقظ فيها الحياة صباحا، ترقص مع اندفاع السيارات رقصة آلية، بينما يغط البحر خلف المباني المتراصة مثل تنين نائم" ص14.

- تظهر بشكل مفاجئ لتقطع المسار السردي وتوقفه كثيرا من الزمن: "اقتربت حمامة رمادية من الشرفة كانت تحوم مرات عدة في محاولة للهبوط، وأخذت تنقر على الطرف الزجاجي" ص55.
- تختتم بها الفصول لتكون على شاكلة قفل ومفتاح في الآن نفسه.

لكن هذه الوقفات النصية، بقدر ما تشق النص وتبطئ من إيقاعه السردي، وبقدر ما تؤثر على مسار القراءة، فهي أيضا لا تبتعد كثيرا عن الفحوى السردي. إنها تعزز المقول السردي من جهتها. وتسعى إلى بيان أثر ما وقع من أحداث على النفسيات والعلاقات. وكأن الوقفات النصية تستضمر بشكل ما وجهة نظر الكاتبة ورؤيتها للعالم ما دامت تعتبر ملفوظا مقوليا غير محايد يكشف تعاليق الكاتبة على ما يجري. إن العباءة رواية وصفية بامتياز. يشكل الوصف في هذا النص فرصة للاستراحة من السرد، وفسحة لترتيب الأفكار والأفعال والوظائف. وبما أن الرواية لا تكتب دفعة واحدة، فإن الوصف يكون وسيطا تنظيميا بين الفعل السردي والحوار. عموما يمكن القول إن السرد والوصف يتناوبان، وكل منهما يؤدي وظيفته في إطار استراتيجية بنائية محكمة يتبناها الخطاب الروائي.

اللحظات السردية:

تتوزع الرواية أحداث متعالقة تشكل لحظة السرد، هي أحداث تسير بشكل متواز وأفقي، وكأنها لا نهاية لها. غير أن ما يجمع هذه

الأحداث التي يبدو أن لا حدث مركزي يشدها، أو على هكذا تبدو للمتلقي منذ أول وهلة، هو الحيز الزماني والمكاني المشترك، والعلاقات بين الشخصيات المتعددة «نورة، منيرة، أم فاطمة، نواف، سها، غيداء، أحمد، حسين، أسعد، فضة، أم فضة، أم يوسف، فوزية، نجيبة، أم نواف، إسماعيل، سلطان، أسعد...». تتوزع هذه الشخوص بين من يشقى بحثا عن الخير وإفشائه، وبين من يستغل أية فرصة لاقتراف الخطيئة، وإشباع الرغبات المكبوتة والنزعات المحرمة. إنها شخصيات مرتجة داخليا تعيش حالة نقص عميق تنعكس على وظائفها الأخرى في المجتمع. وبالرغم من كون أغلب هذه الشخصيات يغلب عليها التمزق والانهيار وهي تعيش في حيز فضائي محصور «العمارة» مثلما تحبس آفاقهم ورؤاهم. إن الإقامة في النص الروائي يقصد بها بنية مجتمعية كاملة تحيل على المجتمع برمته، حيث يتاح للروائية، بهذا الحصر، القبض على تفاصيل العيش الإنساني وبصماتها بعيدا عن التشتت الذي يمكن أن يسببه التوزع على فضاءات عامة وملتبسة مثل القرية أو المدن الكبرى لتعدد بنياتها وكثرة تمظهراتها السياقية التي قد تتشابه.

ويمكن من خلال قراءة النص الروائي أن نرصد بعض تجليات اللحظة السردية كالتالي:

- لحظة سردية رئيسية، يسردها النص جهرا وإن بطريقة موزعة، وغير منتظمة.
- لحظة سردية موازية، يضعها الخطاب الروائي بين قوسين مثلما لو كانت مؤشرات ركحية.

ومن الموضوعات التي تناولها المحكي النصي، نذكر التشظي الداخلي الذي يسم غالبية الشخصيات خاصة منها النسائية، وكأن المرأة بهذا تدافع عن قضية المرأة. قضية الاغتصاب الجنسي والكلامي. فالرواية توظف الإشارات الإيروتيكية لتعزيز دلالة الغصب "حركها حدس مجهول لوجود خطر لا تعي ماهيته، وقبل أن تتمكن من الهرب، يمسك يدها، يشدها بقوة أكبر نحوه، يرميها على المقعد، يسد فمها بكفه لكيلا يسمعها أحد، يحضنها، يضغط عليها بقوة وهو يمرر يديه على جسدها فتقاومه، للحظة يتحرك فيها بسرعة وهو يهمهم بلغة بدت لها مخيفة أكثر من صفير الرياح الليلية" ص 112، فالمرأة الكاتبة تقرأ ذاتها في عيون الآخرين، وتنظر إلى مهاوي الجسد من خلال رؤية إسقاطية لتعبر عما يحتقن في ذات المرأة من أسئلة جحيمية لها علاقة بما هو جنسي ونفسي على الخصوص. وقد تناولت الكاتبة بعض هذه الأمور بجرأة خاصة على مستوى تعرية الشذوذ اللغوي الذي يمت بعلاقة للجسد "الفوطة البيضاء تشعرها بحميمية ورضا عن نفسها، تحب ملمسها القطني الناعم بين يديها وتحت عضوها" ص 39. فضلا عن كونها ترصد بعمق وفق رؤية نقدية التوترات الاجتماعية بين عناصر الأسرة الواحدة وكذا بين أهل الإقامة والحارة بشكل عام مجسدة حق المرأة في أن تعيش حياة حرة كريمة. كما تشير إلى قضايا العصر مثل القرصنة والسطو على المواقع الالكترونية وغيرها. زد على ذلك أن المحكي يشير إلى الحرب على العراق، والقضية الفلسطينية، وتصاعد وتيرة الإرهاب...

أما الشيء الذي يبدو أن الكاتبة تركز عليه هو نقد الطقوس الوهمية التي تتمسك بها عامة الناس تبعا لمنظورهم الشعوذي كالسحر والتوكال...

ومع أن الرواية تشخص هذه الأوهام فهي لا تتبناها بقدر ما تستفزها وتغيضها "أنـت قلت لي اجلبي بيضـة واقرئي عليها آيـات واكسريها على باب شقة غيداء حتى تخرج من العمارة. لكني لم أتوقع أن تكوني أنت التي تقوم بعمل السحـر فوق سطحنا" ص 186. إن تمسك نـاس العمارة بالسحر وطقوس الميتافيزيقـا والشعوذة هو خير دليل على استنفاذ طاقات العقل وعجزها عن تفسير الظواهر المؤرقة، وفشل الشخوص في مواجهة الواقع المأزوم. وهي طريقة العاجزين في مواجهة المشاكل التي يجابهونها باستسلام دون تحكيم للمقـدرات العقليـة. الشـيء الـذي يجعل مـن الشخوص من يواجـه الفقر والضغـوط الاجتماعية، ومنهـا من يستنجد بالوهم بحثا عـن أفق مستحيل. تحكـي الروايـة عن حياة الإقامة فـي زمن يتوزع بشكل أفقـي دون أن تهتم بالرواسب الحالكة التي تمتد في الزمن عموديا. غير أنها تقفز أحيانا لمعانقة التاريخ كي تمدد أفقها بحثا عن حياة أخرى خارج الإقامة.

أدوات فنية مستثمرة:

من أجل تحقيـق مرماها الفني استعانت الروائيـة مها الجهني في بناء استراتيجياتهـا الخطابية بمجموعة من الأدوات التي أعنت المحكي وزادت من جماليته، ونذكر منها على سبيل التمثيل:

- تقسيم المحكي إلـى نموذجين نموذج خطـي وآخر استراتيجي مـوازي يصـب في خانة محكـي هامشي أو إضافـي، وهي تقنية جديدة في الحكي.
- تشتيت المحكي وتوزيعه في فصول متداخلة.

- تعـدد الـرواة وانعكاس مرايا الروايـة بين الأنا أو مـا يسمى بلعبة الضمائر.
- استثمـار الحوار لكـي تتضح دواخـل الشخوصـ، وتبصم على الورق معاناتها على شاكلة بوح صريح وجريء.
- توظيـف المسكوكات والمقـولات والأكليشيهـات، واستدعاء الأمثال الشعبية والحكـم والمأثورات من أجل تخصيب المعنى، وشحنها بمقولات دلالية جديدة.
- تصـدر الفصول بمقاطع من شعرها كي تنـوع الأجناس والأنواع الأدبية داخل حيز كتابي واحد.
- الإكثار من المناصات والنصوصـ الموازية لكتاب آخرين. وهي نصوص ترسخ فحوى المحكي وتهيئ له المسار. ونظرا لوفرتها، فهي تحتـاج وقفه خاصـة توضـح علاقتها بالمحكـي الروائي، ووظيفتها في بناء دلالته.
- تخصصـ فقـرات طويلـة لوصف ملامـح الشخوصـ والأمكنة والأشيـاء التـي تؤثث الفضـاء الروائي، وتسبغ عليهـا لون الطابع الدراماتيكي الذي يسم الخطاب.
- توظيـف الأسطـورة والمتخيـل الشعبي من أجـل تشخيص واقع الحال.

إن العباءة رواية النقـد المجتمعي والتشخيص البؤري لعلاقات الناس فيمـا بيتهم، ورواية فضـح الدواخل المهزومة للشخصيـات بعد تعريتها من

الأقنعة والماكياجات الواهية. ناهيك عما يعتمرها من سحر السبك، وروعة الوصف، وانسجام العناصر، وتضـام المشيرات النصية التي تصب كلها في قالب المعنى المنشود.

3ـ2 الظواهر السوسيوثقافية محكيا

تشـكل رواية «سيـدات القمـر»[1] توجها متميزا في السـرد الروائي العربـي بالنظر إلى طبيعة محكيها اللافت للانتبـاه، والذي يغرف من القاع والهامشـي والمنسي. وإذا كان الروائيون العرب في الغالب يتجهون صوب عوالـم المدينة بتعقد بناها التحتية والسكانية والمجالية، وفورة أحداثها التي تتـوه بالإنسـان المعاصر فـي مساربها الجهنميـة، قصد استلهـام محكيهم معتقدين أن الرواية لا تصلح إلا لمجتمع حضري متشعب ومعقد، فإن جوخة ذهبت عكس ذلك إلى قرية هامشية بدوية من عمان اسمها العوافي، وأسست عالمهـا الروائي من خلال تفاعلات هذا المجتمع الكبير الذي حتما سيكون عينـة ممثلة لمجتمع كبير، فما يدور بقرية صغيرة في العالم من أسئلة وحكايا وهمـوم إنسانيـة هو نفسه ما يدور في عالم كبير قـد يكون عمان أو أي بلدة عربية نائية.

والأروع فـي هذا المتـن الروائي هو العمـل الإثنوغرافي الجبار التي تضـع بين أيدينا الروائية عن مجتمع بعيد منا ولا نعرف تفاصيله الدقيقة. فقد وفقـت في رسـم معالم قرية بالشكل الـذي يجعلنا ذهنيا نقتـرب من الثقافة المحليـة وأشكال التفكيـر والبنى العقليـة لعناصر المجموعـة البشرية التي يصورهـا المحكي الروائـي، خاصة فيما يتعلـق بأفعال النسـاء وتصوراتهم

1- جوخة الحارثي، سيدات القمر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 2010م.

وعلاقاتهم بالرجال، وطرق تمثلهم لطقوس الولادة والموت والتطبيب والطعام واللباس وغير ذلك من العادات والتقاليد. وقد كانت الروائية ذكية في جعلنا نحب الناس والمكان بالرغم من المشاكل السرمدية التي يحياها هؤلاء في عزلة عن العالم المحيط. هذه العزلة التي تقودنا إلى التفكير بأن هناك أناس ما زالوا يمشون ببطء الحلزون، ويعيشون عيشة بدو الصحراء في القرون الوسطى بعيدين عن ضوضاء المدنية والعولمة، حيث لا تصلهم مواد الماركوتين ولا شمس السوبر أسواق الصاخبة. هم يحبون هذه البساطة ويتمسكون بها ويعرفون كيف يلتذون بها، أو لنقل إن لا أحد دعاهم أو عرض عليهم تغيير هذا الزي.

لقد افتقدنا في السرد العربي الروائي لذاك النفس الطويل الذي يقدم للقارئ مادة ثرية للتأمل والحوار مع الذات من خلال ما يروى أو ما يسميه محمد برادة بالتشخيص أي أن نرى ذواتنا في المرآة. ورحنا ونحن نقرأ الروايات الجديدة نتوه في مسارب ومتاهات لا تضعك في جوهر التأمل العميق في مثل هاته الأسئلة. على عكس هاته الرواية التي لا نستطيع مهما ادعينا أن نلم بكل القضايا التي تطرحها بشكل أو بآخر. فقد كانت الروائية، وهي تصارع زحمة الأسئلة المقلقة التي تعذبها أولا كذات معنية بالمتن، فراحت تقدم هذه القضايا في شكل فلاشات أو برقيات على أساس أن المتلقي يفهم الإشارة وهو غير بعيد كل البعد عن هذا المتخيل الأشبه بالواقع. فقد أحسست أن الروائية في بعض الأحيان كأنما تحكي عن زاكورة أو تنغير أو لبيادرة أو الزاوية بقاع المغرب العميق. لذلك فالمحكي ينطلق من الهامشي وينبثق عن قرية العوافي كي يتسع ليشمل الإنسان الكوني. ولا فرق بين ميا وعلي بن خلف وخولة وأسماء وولد سليمان وسالم ومحمد وناصر

ولنـدن وبيـن أي بشر في هذا الكون. فكل الناس يعانون مع الفقر والموت والمرض والشوق والألم ويحنون إلى الأحبة ويصارعون من أجل البقاء،لكن بأشكال مختلفة. القضايا واحدة والأساليب والأشكال والتصورات تختلف.

لقد صـورت الكاتبة بدقـة أسئلة المـرأة العمانية، ببساطـة تفكيرها وطريقـة تعاملها مع الأوضاع والحالات التي تواجهها ساخرة حينا ومشفقة أخرى. ومن الأمور التي قضت مضجع المحكي الروائي بخصوص المرأة:

- قضية الاغتصاب ما تتعرض لـه المرأة من عنف جسدي وجنسي من طرف الرجل.
- الآم وطقوس الـولادة والتصـورات المحيطـة بفكـر الناس عن النفساء في هذه الفترة.
- مشاكل الزواج والطلاق والأولاد والترمل...
- ما ترزح تحت نيره من أتعاب شتى تفوق قدراتها الجسمية.
- قضية الموت والمرض وما يترتب عنها من آلام وتبعات.
- السـؤال الثقافي المتعلـق بالمعتقد والميتافيزيقـا والغيب وغيرها «المتخيل الشعبي التقليدي».
- قضية ضعف نسبة تمدرس الفتاة في العالم القروي.

وتكمـن أهمية هذا الرصد الدقيق لتفاصيل واقع معاش في مدنا بمادة هامة تتيح مقارنة أوضاع المرأة في العالم العربي والدولي بصفة عامة.

وأهم ما يغري بالتأمل في المتن الروائي هو الإشارات الإثنوغرافية عن المجموعة البشرية المستهدفة، حيث نجد رصدا دقيقا عن الاعتقاد السحري

الرائج لدى النساء، وطبيعة الأمراض الغيبية المرتبطة بوضعيات إنسانية معينة كالـولادة والزواج مثـلا: "انتصبت ظريفـة واقفة وبدأت رحلـة العودة إلى العوافـي، هذا المشوار قامت به قبل يومين فقط من أجل أن تبعد الضرر أيضا عـن زوجة ابنها النفساء وحفيدتها، وقامـت به أيضا قبل ذلك مرات ومرات وكان النجـاح حليفها دائمـا، ولم تغضب الجنية بقيعـة لا في مدة تخصص ظريفـة في خدمتها ولا في عهد أمها مـن قبلها. تنهدت ظريفة: "إلا في تلك المـرة سحـروا أم عبد الله وهي في النفاس". من قبـل ظريفة قامت أمها بهذا الواجب ومن قبل أمها قامت به جدتها. وكلهن يعرفن أدق الأسرار عن بقيعة الجنية التي تختص بافتراس كل نفساء لا تطعمها من طعامها" ص 32.

وتوغـل الرواية أكثر فـي تعرية الطقوس الخرافية التـي يؤمن بها بدو العوافـي، فتحكـي عن تخوف النساء مـن الأكل مع المـرأة النفساء، خاصة منهن البنت البكر، والتداوي بالحروز، وبخ الطفل والبصاق عليه عند ولادته حمايـة له من الشرور المتربصة به في هـذه اللحظة وحفظا له من أم الصبيان عدوة الأطفال، والاحتياط من ضرب الجن، وفسخ السحر، والتصدق وذبح الشياه من أجل الاستشفاء، وتضرر الميت من اللغط والصراخ، والتطير "ليش يـا حبة عيني تريـدي أن تسميها على اسمـي وأنا حيـة أرزق... تتفاءلي لي بالمـوت؟ مـن أجل أن تخلفنـي البنت؟" ص 6... كما تـروي لنا عن بعض الظواهر الاجتماعية والإنسانية التي تميز شعب العوافي مثل تقميط الأطفال، إكـراه الفتيـات على قـراءة القرآن فـي رمضـان، والتبرز في الخـلاء، ولعبة الغميضة، وطرد الصغار من مجمع الكبار، وتدخل الأسرة في اختيار الزوجة لابنهـا، والصورة المخجلة للتاجر في التصـور الشعبي، والصراع بين الأب وابنـه وتعارض أفكارهما، فضلا عن الوصف الدقيق لطقوس العيش والسمر

في الصحراء، وعـدم السماح للفتات غير المتزوجة بمجالسة المتزوجات "لا يحق لها كفتاة غير متزوجة أن تجالس النساء المتزوجات وتستمع لأحاديثهن" ص 14...

وتوظف الكاتبة الحلم لتسبر أغوار الشخوص ونظرتها تجاه الميت والموت عبر تقصي اللا شعور: "رأيت أبي في الحلم محمر العينين من شدة الغضب، رأيته يلوح في وجهي بحبل الليف وهو يسألني عنها"، "رأيت أمي في المنام، رأيتها ملتفة بغطاء ابيض سابغ وتمشي على الماء، وأنا أمشي وراءها وأناديها" ص 42. وللإشارة فالمشي على الماء ظاهرة مستلهمة من السرد الصوفي... وتستعين كذلك في رصد خصوصيات الثقافة المحلية بتضمين النص بعض الحكايا الشعبية مسرودة على لسان أحد الشخوص باللغة الدراجة المحلية التي تشرح الكاتبة فحواها أحيانا في شكل هوامش وحواشي على النص: "وظريفة تمسد شعري وتحكي: كانت عنزة تسكن في بيتها مع أولادها وأكبرهم زيد ورباب...." ص 115... وغيرها من الأشياء التي تستحق دراسة عميقة حول المعتقدات التي تتخذ من الديني أو الخرافي أسسها.

ويشف المحكي عن ذكر ظاهرة الرق النسائي، حيث وجود الخادمات اللواتي يستغللن في أشياء كثيرة. وهي ظاهرة تنتشر في المشرق العربي بكثرة، بل وحتى بعض البلدان العربية الأخرى من غير سن لقوانين صارمة حفظ لهن كرامتهن. إن الرواية تسعى حقا للدفاع عن الأطروحة النسائية في شتى تجليات مشاكلها وهمومها مكتفية بعرضها دون التعليق عليها تاركة ذلك للقارئ وفية بذلك لنهجها الإثنوغرافي.

وقد استعانت الروائية بالوصف الدقيق لعناصر ومكونات العالم الروائي، مستعملة لغة ميسرة مخضبة في كثير من الأحيان باللغة المحلية ومقحمة أيضا لبعض المفردات التي تتداول بكثرة في العوافي، مترجمة لفحواها في الهوامش النصية. كما استلهمت المحكي الشفهي الشعبي مثل الحكاية الشعبية والمثل "لا في العير ولا في النفير" والشعر والأغنية المحلية، متناصة في بعض اللحظات مع اللغة القرآنية "ناقة الله وسقياها" ص 32. والملفت للنظر الطريقة التي بنت بها جوخة الأحداث. فمع أنها غطت فترة زمنية تزيد على قرن من الزمن أعادت خلالها كتابة التاريخ المنسي بشكل أدبي لا يخلو من روح النقد والتجريح، ظلت ذاكرة النص قوية ومرتبة بشكل يوحي باشتغال دؤوب للروائية على مادتها، وهذا التناسق في الأحداث، والانسجام في التصور والرؤيا للأسف أصبحنا نفتقدها لدى كثيرين من روائيينا.

3ـ3 الحب المزيف

تدور أحداث رواية "مخالب المتعة"[1] حول عن شابين جمعتهما ظروف الدراسة قبل أن تجمعهما العطالة في مقهى بشكل مفاجئ. وسيكون هذا اللقاء فاتحة لمغامرة محظورة بحثا عن الخبز والجنس القدرين. غير أن أحدهما ظل دائما ينصت لروح العقل والضمير في راح الآخر يقتفي أثر المال الحرام والمتعة المحظورة ليجد نفسه في قفص حب غير متكافئ مع امرأة رمت قلبها منذ زمان في البحر. وحينما أخبرها بأنه أصبح يحبها هجرته وطردته شر طردة. وتنتهي العلاقة بجريمة قتل يرتكبها الشاب المتهور ليهبي بقية عمره وراء القضبان.

1- فاتحة مرشيد، مخالب المتعة، مصدر مذكور.

لقد عرت الرواية بشكل جريء العلاقات اللا متكافئة في الحب والزواج المغلف بالخداع وطعم الخيانة، فضلا عن حالات الإحساس بالضيم لدى المعطلين الذين أفنوا عمرهم في التحصيل لترميهم الجامعة وشواهدهم إلى الشوارع دون رحمة. ومع أن الكاتبة جاءت إلى الرواية من أحضان الشعر، فقد تميز أسلوبها بالكثير من الإيحاء والجمالية، وكشفت طريقتها في السرد عن عمق النظر، ومعايشة الظواهر السيكولوجية العميقة للناس.

وإذا كانت الكاتبة الشرقية ما تزال لم تحسم بعد مع قضية الذات والجسد نظرا لظروف سيوسيوثقافية تخص المحيط العام الذي يؤطر السياق المعيش، فإن فاتحة مرشيد تجاوزت هذه العقبات، لتطرق معضلات إنسانية كبرى تقض مضجع الذات الإنسانية ذكرا كانت أم أنثى. وربما كان للتحول الكبير الذي عرفه المغرب على مستوى الحريات العامة، والمهمة الوظيفية التي تزاولها الكاتبة في الحياة العامة "الطب النفسي" خزانا كبيرا يوفر مادة هائلة للاشتغال على السرد بشكل أبلغ وأعمق. لعل من أكبر المعضلات في المغرب نذكر مشكل البطالة الذي يؤرق الأجيال الصاعدة، خاصة الشباب، ويشكل بالنسبة إليهم سؤالا فلسفيا ووجوديا عصيبا بالنظر لطبيعة تعامل الدولة معه "إن المقررات الدراسية لا تضع نصب أعينها المستقبل المهني للطالب، ولا تؤهله إطلاقا لخوض معركة التشغيل -وأنا أحسن مثال على هذا- برامج تقتل ما تبقى فيك من روح المبادرة وقد عملت صرامة والدك على وأد الحيز الكبير منها. لذا أنت تنتظر الوظيفة الحكومية، تنتظر مكتبا تشيخ وتموت على كرسيه بعد أن يغشاك غبار الملفات والسجلات الإدارية وتكتسب عادات ثابتة ثبوت إيمانك. لكن الإدارة ذاتها قد تعبت من

الموظفين القدامى فأحالتهم على التقاعد النسبي الذي سمته بذكاء: المغادرة الطوعيـة أو الإدارية بعـد أن اشتـرت كل الإرادات بتعويضات تفوق أحلام المتقاعديـن البسيطـة. بخلفية إخلاء الأماكن للشبـاب العاطل" ص 46. إن العطالـة، مـن منظور نفسـي، تفقد الكائـن حركيته المعهـودة، وتولد لديه أحاسيس غريبة بالتهميش والموت والضياع. الشيء الذي يدفعه حتميا إلى تغييـر وجهة نظره من العالـم والناس والمنظومة المجتمعيـة والقيمية. وقيل قديما "كاد الفقر أن يكون فقرا" لذلك فلا غرابة أن يصبح الإنسان، في ظلها غريـب الأطوار، لأنه يفقد انتماءه للآدمية، وفي لحظة يمكن أن يضحي بكل شيء من أجل أن يعوض عن الموت المعنوي الذي يلتهم مكوناته الهوياتية.

وقد تحدثت الرواية عن نوعين من العطالة:

- عطالـة ماديـة تتجسـد في عـدم وجود عمـل يسد فـراغ الشابين الحاصليـن على شواهـد عليا تخول لهـم الشغل في مناصـب مريحة. هذه العطالـة تدفع الشابين إلى المغامرة بكل شيء بحثا عن الخبز اليومي، وتأمين الحاجـات البيولوجية والنفسية، إلى درجـة أن أحدهم يبيع جسده بالمقابل لنساء أرستقراطيات (عزيز).

- عطالة معنوية تستشعرها النساء المتزوجات في وضعية غير متكافئة تطبعها المصالح المادية. هؤلاء يفضلن البحث عن المتعة الجسدية، والدفء خـارج أسوار بيـت الزوجية من أجل الحفاظ على العقـد الكتابي للارتباط. يتعلق الأمر ببسمة وليلى وميمي التي تشتغل كباروامن.

والعطالتـان معا وجهان لعملة واحدة، فكل واحد يكون معبرا لفساد الآخـر. يقـول المتـن: "أن تكون عاطلا عـن العمل فأنت حتمـا عاطلا عن

الحـب... عاطلا عن الحياة" ص 7. كما أن الشخصيات نفسها مجرد مرايا تعكسـ الظلال الخفية للكائن الآدمي الواحد. بينما لا تتغير سوى الأوضاع والحالات والتحولات والمظاهر الفيزيولوجية، ودرجة التحكم في الرغبات الجسدية، والأسامي والملامح. فـي الوقت الذي يكون فيه العمق الإنساني واحدا. وتجسـد الأفعال السردية التي يقوم بهـا كل شخص حافزا لاستثارة الشخص الآخر الذي غالبا ما يقوم الفعل أو يحرضه دون أن يكون هناك نوع مـن الحياد، وكأنا العوامل تتحرك وفق نظام تتواطأ عليه مع الكاتب الضمني للنص الروائي. إن الشخصيات علامات تكمل بعضها، ومرايا تنعكس عليها مقولات دلالية يتوخاها السرد.

إن السـرد الروائـي هنا بقـدر ما يحكـي آلام الشخوصـ ومعاناتهم الداخليـة من خـلال قضيتي الفقـر والجسد، يفسح المجـال على مصراعيه للـذات الراوية بـأن تطرق عوالم وموضوعـات متنوعة، خاصـة فيما يتعلق بالطقوسـ المغربية في الحب، فـي الجنس، في النظر إلى المرأة، في التعامل مـع منظومة القيـم... وكل هذا يأتي طبعا على ألسنـة الشخوص والرواة. إذ تبـدو الحكاية بسيطة مقابل ما ما يحبل النص مـن مناقشات لقضايا هامشية تعـدو بفعل ثقل حجمها أساسية. وهذا يفسر الطابع النقدي الذي يستضمره المتن الروائي لمجموعة من المواضيـع تعتبر طابوهات في المنظور الثقافي الشعبي. حيث توجه الرواية نقدا لاذعا لطبيعة الثقافة الجنسية المغلوطة لدى العامـة امـرأة كانت أو رجلا. فالجنس ثقافة الجسـد بامتياز، وهو لغة كونية يجـب أن تمارس بالجوهر لا بالجسد الفيزيولوجي "ممارسة الجنس ليست فـي المعاشـرة الجنسية وحدها بل فـي كل ما يحيط بها... مـا يهيئ لها... ما يـدل عليها... مـا يجعلك مستثارا كمـا في أحلامك اللذيـذة" ص 96.

ونفس الأمر ينطبق على الوجه الآخر الملتبس بالجنس، هو بوابته وعتبته إلى الجسـد. هـو الحب الـذي أضحى عملة فاسـدة تستدرج الأخـر نحو فتنة الأسفـل، وغواية الجسد لا غير. لذلك فالمتـن الروائي يعمد إلى فضح هذه اللعبة القذرة "عند ما نحب فكل حركاتنا وسكناتنا تستحيل ممارسة للجنس فـي أرقـى تجلياته" ص 96. لكـن كل هذه السلوكيـات المشوهة عن أصل عميق وأصيل تجد صداها في طبيعة الثقافة العشقية والجنسية بالمغرب التي تقوم على "ثقافة الكتمان والتستر" ص 110. دون أن ننسى أن المتن انصرف أيضا إلى مساءلة العديد من الظواهر الثقافية اللصيقة بالطابع الشعبي مثل السحر، التـداوي الشعبي، الجن، عبر تشخيصها وتأملها بشكل يجعلنا ننظر إلى ذواتنا بطريقـة محايدة، مستعملة كل العلامات المحيلـة على الطقس الشعبي من لغة دارجة، وأمثـال شعبية "الدنيا بحال لمرا إلى بغاتك حلات حزامها واعطاتك" ص 54، "فلوس اللبن كايديها زعطوط" ص 38. وأغاني شعبية "حكمت عليها الظـروف تشرب لكاس وترضـي لخواطر مسكينة من الفقـر والخوف تخلق السعادة وتبقى هي بلا خاطر وراه كاينة ظروف..." ص101، الحكاية الشعبية ص129، التاريخ المعاصر "إعدام صدام ص109..

لقد عجنت الروائية هذه المادة من لغة الشعر التي تخبرها جيد، ومن لغـة اللارغو، ومن مواد التحليل النفسي التـي تباشرها يوميا بحكم العمل، ومن معايشتهـا لثقافة القاع، ومن خلال تجربة الذات في التعامل مع أسئلة الـذات والآخر، بوعي فني جعل من النص الروائـي مغايرا لما تكتبه النساء العربيـات خاصة في المشـرق، سواء من خـلال مغازلته للأسئلـة العميقة للذات، أو من خلال تأمله لقضايا الإنسان المغربي العميقة، أو من خلال ما يتميـز به من جرأة على القول، وعمق فـي التصور والتفكير. دون أن تنسى

الحفـاظ على الصيغـة المغربية في ذكـر الفضاء والزمـن والتاريخ المحلي واللغة والانتماء.

4 ـ الأسطورة متخيلا كونيا

4ـ1 المحكي الأسطوري كونيا:

تحتضـن الروايـة الإفريقية كثيرا مـن الخطابات الوافـدة من الحكي الشعبي والخطاب الديني والأسطوري والعجائبي، بشكل يجعلها نصا ثقافيا بامتيـاز، ما دام أنه "ليس هناك فاصل مكاني أو زماني بين موروث الإنسانية مـن أساطير، وأن الأسطورة لها جـذور في العالم القديم والعالم الوسيط، بل ولهـا جذور في كل آداب الدنيا ولدى كل شعوبها"[1]. إن هذه الميزة تجعل من النص الروائـي الإفريقي نموذجا لتواصـل الحضارات بثقـل تاريخها، وامتـداد فكرها، وهجـرة محكياتها. تلك التي وجد فيهـا الروائي الإفريقي معينـا يغرف منهـا مدلولاته التي تؤسس رؤاه، وألفـى عبرها الحضن الدافئ الـذي يستلهم منه فلسفته التواقة إلى التحـرر والحياة الكريمة والقيم الرفيعة التي حطمتها الحروب والصراعات والجوع والاستعمار.

وجـدت في رواية "الطفل- الملـك"[2] خير معبر عن هذا النموذج التـي تنسجم فيـه الخطابات ومن بينها الخطـاب الأسطوري، الذي يكاد يكون المادة الأساسية التي يمتح الروائي منها سيولته الموضوعية، بل تكاد

1- فاروق حورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة، ع 284، الكويت 2002م، ص 21.

2- سليمان حيغـو ديوب، حكايات وأساطير إفريقية، ترجمة محمد الدنيـا، إبداعات عالمية، ع 346، الكويت، فبراير 2004م.

تكــون مادة الرواية برمتها إعادة فبركــة وتحوير مادة أسطورة واحدة يقوم عليهــا النص. ولعل الداعي إلى التساؤل عن مدى أهمية هذه الأسطورة في منــح النص بهاءه وقوته ورسالته موضوعيا وفنيا. ومدى قدرة الروائي على عجــن هــذه المــادة بحيــث تصير فــي المتن مــادة روائيــة لهــا حيويتها وديناميكيتهــا، هو هذا الحضور الملفت للمد الأسطوري المختلف الذي يؤثث النص.

تتمثــل جمالية التضميــن الأسطوري في كونها تعبــر عن الواقع الذي يريد تصويــره، وتعكس الرؤية التي يتمثلها إيديولوجيا، وتحوي الدوال التي يريــد الكاتــب صوغها فنيــا. وأكثر من هذا تبــرز الصراع القائــم بين الخير والشــر، لينتصر، في الأخير، الخير. لكن كل هاته الانتصارات لم تسلم دوما مــن التضحية وكبش الفــداء. فكان الخير أبــدا في انتصاراتــه مخضبا بدماء الشهــداء والطيبين، وثمنــا لصراع مرير من أجل تجلية الحــق وترسيخ القيم الإنسانية.

إن المــادة الأسطوريــة التي تقوم عليها روايــة "الطفل– الملك"– الجــزء الأول– للروائــي السنغالــي سليمان جيغــو ديوب تتيــح لقارئها الاشتغال على القيم والــدوال المتصارعة سيميائيا ودلاليا، كما يمكن أن يبحث في الامتدادات الخارجية لمادة نص الأسطورة نفسه. إن مثل هاته الاشتغــالات الفنيــة علــى نصوص قديمــة مكتوبــة أو شفويــة سيضمن الاستمراريــة لتواجد هذا النص الغائب من جهــة، كما أنه يلبي حاجة في نفس القراء إلى استمرار تداول النصوص المتراكمة ذهنيا بقوالب جديدة، وفق صياغات فنية متجددة.

1 ـ أسطرة المحكي:

يبدو أن المتن الحكائـي ينبني في عمقه ومادته الأساسية على أساطير كثيرة يقوم الكاتب بعجنها وتحويلها إلى محكي متجانس ومتناغم. فقد فتح الروائي عالم النص على المتخيل العميق للإنسان في شتى تجلياته. وساهمت ثقافتـه الواسعة، ومعرفتـه الضليعة بالمتون الأسطورية فـي وضع مادة دسمة لهذا النص الروائـي «الملك- الطفل» حتى أننا لا نجازف إن قلنا بأن العمل الكبيـر الذي قام به الروائي هنا هو تحويل الشفهي العالق بالذاكرة إلى طبخة سردية تستضمر متخيل الإنسانية العقدي والأسطوري والسحري والوهمي. وليس فـي هذا أدنى معيبة مـا دام حضور «التشابه بيـن الحكايات الخرافية والأسطوريـة رغم مـا يفصل بعضها عـن بعض من مسافـات زمنية ومكانية بعيدة، ليس أقل مما بين الشعوب المختلفة من أمور متشابهة رغم انفصالها، ويرجع بعض هذا التشابه إلى تماثل الأفكار الأساسية عند هذه الشعوب وإلى وسيلتهم في عرض شخصيات بعينها، كما أن البعض يرجع إلى ما عندهم من وقائـع متشابهة وإلى طريقتهم في إيجاد تفسيـر لها»[1] غير أن هذا التحويل يمتلك نصيبا كبيرا من الذكاء والحنكة. ويبرز خبرة الكاتب في عالم الصوغ الروائـي. إذ مـن الصعوبـة بمـكان الاشتغال الفنـي على مادة جاهـزة ثرية وتحويلها إلى متن حكائي له هذا الطابع البنائي المنسجم والمتعالق. وتتجلى أسطرة المتن في عناصر متعددة، أذكر منها:

1 .1. **الشخصية الأسطورية:** تدور مجمل أحداث النص حول طفل نشأ في ظروف صعبة. حيث افتقد والديه في سن مبكرة جدا. وفتح عينيه على جده

1- فريديريش فـون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيل إبراهيـم، مكتبة غريب، القاهرة، 1987م، ص 21.

الـذي رباه ورعاه بكل ما يملك من حكمـة وصبر، قبل أن يختطفه الجن لمدة طويلـة ليلقنوه أسرار النبات والأعشاب والحيوانات، ويشحنوه بالكراهية ضد الإنسـان ثم يعيـدوه إلى اليابسة للقضـاء على البشر بما تعلمـه من فنون. لكن حكمـة الجد، ورجاحة عقله، حولتا سلاح الجن صوبهم. فأصبح الطفل، بعد جهد جهيد، محاربا ليس للجن وحدهم، بل للشر حيثما وجد في العالم.

واستطـاع الطفل بمساعدة حده أن يصبـح إنسانا صالحا يقضي على آلام الناس بما تعلم من أسـرار الطبيعة، ويداوي مرضاهم بالنبات والعشب، وينجيهـم من هلاك محقـق، بعد ما أحدقت بهم مخاطـر الأمراض الفتاكة. ولمـا ذاعت شهـرة الطفل عقب إنقـاذه للملك من مرض عضـال، وتجنيبه للشعـب برمتـه من أزمـة اقتصادية واجتماعيـة خانقة بفعل آرائـه السديدة، وأفكاره المذهلة. رشحته الأمة، بالرغم من صغر سنه، لاعتلاء السوناكا التي سيتحقـق لها على يديه رخاء وازدهارا غير مسبـوق إلى درجة أنه حولها إلى إمبراطورية عظمى تحفل بكل أنواع القيم الرائعة، وتسودها كفالة الاجتماعية والديمقراطية والعدل.

إن هـذه الشخصية بما تحمله مـن قيم، وما تتميز به من سمات مغرقة في الخيـال، تستلهم في تشكلهـا البنائي من عناصـر أسطورية تتماهى، في غالبية الأحيان، مـع مواصفات الشخصية الأسطورية التـي تصنعها المخيلة البشرية ضدا على الصراع المرير مع قوى الشر التي تكون الطبيعة والبشر معا دعامتين أساسيتين لها. لقـد استضمرت هذه الشخصية كل الصفات الجيدة التـي تقترحهـا مدونات الأخـلاق والكتـب السماوية. وتشبعـت بمكارم الصفـات التي تحلـى بها الأنبيـاء، والمتصوفة، ورجال الديـن والمتصوفة. وحملت ما حملت من معجزات وكرامات.

لقد ابتكر العالــم الروائي شخصية من هذا النوع كي تقون لها القدرة على تمزيق نسيج سلطة القهر التي تكمش الإنسان وتسد أمامه أبواب الحياة الكريمــة، خاصة في إفريقيا. فكان لها شرف القضاء على شخصية الطاغوت المستبد، الظالم. وملء الدنيا بالقيم الرفيعة التي لم تحققت حتى بين الإنسان والحيوان والنبات في انسجام لم تعرفه الطبيعة أبدا.

وبهذا المعنــى، تصبح الشخصيــة الأسطورية مهــدي النص المنتظر الــذي يعيد إلى الأرضــ الإنسانية التي تفسخت ملامحهــا، ولم يبق منها إلا مظاهــر زائفة، فقد كانــت "الأسطورة تاريخيا ملاذ الإنســان للانتصار على خيباتــه وتخطي فواجعــه، وسياسيا كانــت محاولة لخلق بديــل جديد أكثر إشراقا وجمالا. إنها النافذة التي يرى الإنسان من خلالها النور والفرح، لأنها تنشئ له حالة توازن نفسي مع محيطه ومجتمعه. فبواسطتها تتم عملية الحلم والاستذكار. فإذا كان الواقع فاسدا، ظالما ومرا، والإنسان فيه غير قادر على تحقيــق أبسط متطلباته نتيجــة لسلطة هذا الواقع المدمــرة إنسانيا وأخلاقيا، فالحلم والثــورة هما الوسيلتــان الوحيدتان لتخطي هذا الواقــع. وقد تتأخر الثــورة، وقد تلغــى، وقد تغيب. لكن الحلم دائما يحضــر"[1]. وتبدو عبقرية الكاتــب فــي طريقة تدشيــن هذه الشخصية مــن خلال استدعائــه لكرامات الأوليــاء، ومعجــزات الأنبيــاء، وأخلاقيات الإنســان الرفيــع وإسباغها على شخصيتــه المتخيلة: حيث استلهــم حياة الطفولة الصعبة مــن شخصية النبي يوسف عليه السلام، واستدعــى معرفة لغة الحيوان والجان من النبي سليمان عليــه السلام، واستعار شفاء المرضى من النبي عيسى عليه السلام. فيما ألبس

1- محمــد عبد الرحمــن يونس، مقاربات نقدية فــي أهمية الأسطورة شعرا وفكــرا، في مجلة دارين، العدد19، السعودية 2008م، ص 71.

شخصية الطفل أبهى حلل الأخلاق والقيم الإنسانية التي عرفها تاريخ البشرية. ومع طول زمن الرواية المفترض، فقد احتفظ الملك بسمة الطفل دلالة على الاستمرارية، والحلم بطول عمر البشرية الحقة في الظروف التي توفر لها النماء الحقيقي بعيدا عن الوهم.

1 . 2 . **الأسطورة الشخصية**: لقد تربى الطفل في عوالم الغيب على يد الجن أشياء لم تحقق للبشر العادي. وحاولت قوى الشر أن توظفه من أجل تحقيق غايات تخريبية كبرى على اليابسة بعد ما لقنته من أسرار الغيب ما لم يتهيأ لغيره. وفي الوقت الذي كان جاهزا لبدء عمليات التخريب، وبدافع الصدفة يستطيع الأب أن يكتشف الأمر. ثم يجتهد كثيرا من أجل أن يسوي ما أفسده الجن في الطفل، ويحول طاقاته المعرفية، وخبراته الغيبية لفائدة الإنسانية. وبذلك تحققت أسطورة الأب الشخصية بحصول التغير المنشود على شخصية الحفيد. وبصقل الطبع البشري فيه، وارتقاء النزوع الخيري، استطاع الطفل أن يحقق أيضا أسطورته الشخصية، أولا من خلال توليه ملك السوناتا التي كان وجده يعدان أفقر أهاليها. ثم توسيع إمبراطوريته على حساب الشعوب المجاورة عن طريق جلب الخير العميم لأهلها وتجنيبها كوارث خطيرة، ثم، وهذا هو أهم ما كان يطمح إليه الطفل، نشر السلم والأمن والرخاء، وشيوع القيم الرفيعة مقابل القضاء على جذور الشر في الإنسان والحيوان والجن.

1 . 3. **كلية المحتوى الأسطوري**: نلمس شمولية البعد الإنساني في النص بشكل كبير. فأغلب الشخصيات التي استعار الكاتب سماتها وكراماتها ومعجزاتها لا تنتمي إلى جنس بعينه، ولا إلى جغرافيات خاصة دون غيرها. ويعد هذا من خصوصيات المتخيل الأسطوري الذي ينهل من الكليات

البشرية والمتعاليات الإنسانية. ولاحظنا كيف أن كثيرا من المعاني التي يحبل بها العالم الروائي تخص كل البشر ولا تقتصر على العنصر الإفريقي وحده. إنها تتناص مع الميثولوجيات الكونية، وتصهرها لخلق نموذج مثالي منسجم الخطابات والعناصر. وقد ركز النص على الانتصار للقيم الجوهرية في الإنسان. تلك الكفيلة بتخليصه من تدمير ذاته وأحلامه. وكأن الروائي يريد أن يبلغ الإنسان الصورة المثلى التي يجب أن يكون عليها بعيدا عن الانتماءات الضيقة، والغرائز الذاتية المرضية، والأحقاد التي تفشيها الكراهية والنزعات التسلطية.

2 ـ رسالة النص:

2. 1. **جوهرية القيم**: يرسخ المغزى الروائي القيم الإنسانية المثلى، سواء من خلاله انتقاده للقيم الهمجية التي تحرض على الشر والاحتقار والظلم، أو من خلال امتداحه للسلوكيات البشرية التي تمجد البشر وتدافع عن حقهم في العيش الكريم. وقد كان هدف الملك- الطفل مثل كل النبلاء في التاريخ هو تصفية الكون مما يسعى إلى هدمه وتدمير إنسانية الإنسان، وهتك أستار المثل العليا التي تقرها كل الأديان. لقد حقق الطفل- الملك لشعبه الرخاء من خلال نفي الذات، وتقسيم الثروات بالقسط، والعفو عن الناس، ونشر التسامح بين البشر والبشر من جهة، وبين البشر والكائنات الحية من جهة أخرى من خلال تحقيق المصالحة وتوقيع مواثيق احترام الآخرين، وعدم تجاوز الحدود الحمر. وتجلى ذلك من خلال تحقيقه السلام بين بعض القبائل والأسود من جهة. ومن جهة أخرى، صرف اعتداء الحيوان على القبائل الإفريقية المتاخمة خاصة الفيلة. كما سعى لوقف اعتداء الجان على أبناء شعبه، وإلى محاربة الشر

وتتبعـه حيثما كان. إذ لم يكـن يدخر جهدا في نصرة الحـق والانتصار للعدل والسلـم. وكان يركـب المخاطر ويغامر بروحه من أجـل أن يرسخ موقفا نبيلا يشيع مـن ورائه الخير العميم للناس وسائر الكائنات، وفي الآن نفسه، يحارب قيم الفساد والظلم والقهر المسلطة على الإنسان. فكان "اللجوء إلى الأسطورة رفضا لهذا الواقع -واقع الظلم وانتهاك ما هو إنساني- وكان الرمز الأسطوري المكثـف الدلالـة، البعيد الإيحاء، هربـا وخوفا من سلطة هـذا الواقع"[1] لكي لا يثير الروائي ظنون سلطة الرقابة وريبتها.

2. 2. **الـروح النقديـة العالية**: تتميز لغة النصـ ببلاغة نقدية خاصة. فهي تستضمـر بنيات دلالية انتقاديـة مشفرة، وغير مباشرة. ولعـل استعارة الروائي للخطـاب الأسطـوري الإفريقي، وتوظيفـه بلاغيا من أجـل أداء معنى جديد، واجتهاده لتضمين النص كل القيـم المثلى التي تمت صلة بالإنساني سواء منها تلك التي رسختها الكتب السماوية، أو تلك التي جسدتها شخصيات دينية من خـلال مواقف مشهودة وثابتة، هو في حـد ذاته تعبير عن السخط الذي يعتري الـذات من واقع حـال أصبح يحمل علـى الاحتجاج بكل اللغـات بما فيه لغة الأسطـورة والخيـال والإبداع، مـا دام أن الخطاب السياسـي لا يرسخ سوى الخسـارة البشرية يوما عن يـوم. ولا يجنى من ورائه الإنسـان الإفريقي سوى إزهاق الأرواح وتدمير الطبيعة. ولا يثمن سوى المصالح الشخصية والنزوعات المصلحية على حساب أحلام الشعوب ودمائها. فحين يسود الفكر الأسطوري قويـا وفاعلا لدى أمة مـن الأمم "فإن ذلك يعني وجود سلطة- بتعدد أوجهها- تمنع شرائح مجتمعها من العيش بأمان وطمأنينة وسلام روحي"[2].

1- نفسه، ص 73.

2- نفسه، ص 72.

إن الطفح الأخلاقي والقيمي في النص ليس له من مسوغ سوى الصراخ في وجه العالم البشع، والاحتجاج على لغة الظلم والعنف والمصالح الأنانية لأقلية على حساب أخرى، ولنوزع على حساب نوع آخر. وهذا ما يعزز لغة الصراع بين واقع قائم لا يرتفع، وواقع متخيل لا يستحيل الوصول إليه.

2. 3. **سخرية الأقدار**: تبدو النزعة القدرية واضحة في النص الروائي. فالكاتب ينتقي شخصيته الرئيسية بطريقة طريفة وعجيبة من القاع المجتمعي، ومن صميم المأساة البشرية "اليتم، الفقر، الطفولة، الحرمان، القهر..." ليجعل منها بقدرة قادر، وبسرعة لا يتقبلها المنطق، شخصية المعجزة البشرية التي تتسلق الدرجات، وتكتسب كرامات وخوارق في الآن ذاته. وهذا جعل من شخصية الطفل- الملك شخصية أسطورية تتسلح بأمور الغيب كي تحقق الرسالة الإنسانية في مجتمع يعيش أرذل حالات الاستبداد والظلم. وقد هيأت هذه السمات التي أسبغها الروائي على شخصيته قدرة كبرى على الجذب والتأثير والإثارة في علاقتها بالآخرين الذين أصبحوا يرون فيها المنقذ والغوث والملاذ.

ومن المفارقات العجيبة في هذه الشخصية المقدرة على استقطاب العدو وكسر شوكته ثم جعله حليفا إيجابيا ليس بغرض الإذلال، بل بقصد تحقيق تسامح استراتيجي يخدم البشرية جمعاء. إن اللجوء إلى الأسطورة لخلق شخصية فذة قادرة على إعادة الاعتبار للإنسان هو، في الآن نفسه، "استحضار للبطولة الغائبة، وحنين لها، وتوق لزمن نظيف، وتاريخ غير ملوث بالطغاة والظلمة"[1].

1- نفسه، ص 72.

إن توليد الأسطورة وإعادة صوغها فنيا وجماليا، عملية إبداعية أصيلة تهـدف إلى البحث المستحيل عن عالم جميـل ومضيء لم تتمكن منه قبضة السلـط المدمـرة، لكن العصر الـذي ولدها حتما ليس عصـرا مضيئا، لأنها أصـلا تولـد لتحد مـن جبروت واقـع كائن وتحـد من زحـف ظلامه على المستـوى التخيلي والتأملي. وفضلا عن هذا، بين هذا العمل القيمة التواترية للأسطـورة بوصفهـا مجموعة من العلامـات الإنسانية الغنيـة والعائمة التي تتنقـل حرة بيـن بني البشـر حيثما وجـد، والعصية، فـي ذات الوقت، على التحديد الزماني والمكاني، مرسخة، بذلك، بعدها التخيلي الحلمي.

2. 4. بناء أسطورة الرواية

أ- تغريد خارج السرب

فضل الروائي سعيد العلام[1] القادم إلى الكتابة الأدبية من عالم الفلسفة والقانونيـات أن يؤسس طلتـه الإبداعيـة الملفتة بنص روائـي مخيب لكل الانتظـارات والتوقعات، فـإذا كانت الكتابـة الروائية الجديـدة تراهن على الواقـع والحلم والكثافة والتجريـب، فقد عاكس سعيد العـلام هذه الرؤية، وانطلق من مقومات الكتابة الروائية المعيارية ومن القيم الفلسفية المتحكمة فـي رؤى الإنسان إلى الوجود وما غلفهـا من تفكير أسطوري، وما صاحب ذلـك من انتكاسات للبعد الآدمي في الحيـاة، ليؤسس نظرته للعالـم والرواية والكتابـة السرديـة، سالكا في ذلك، آليات الحكـي الكرونولوجي، لعدد لا متناه من الأحداث والوقائـع الدرامية المؤسسة للوجود الإنساني برمته على وجه الأرض.

1- سعيد العلام، مدائن نون، مصدر مذكور.

لقد استدعت التجربة النصية كل أساطير العالم التي راكمها التفكير البشري، والوقائع القديمة التي سجلتها النصوص الدينية المختلفة، والمصادر التاريخية والموسوعات الإناسية، ليخلق أسطورته الخاصة التي أسسها من معرفته العامة في حقل الفلسفة. تبدأ الحكاية كأية حكاية، تقود إلى بسيطة، ثم تتقدم ببطء نحو حبكاتها المتعددة التي تقود إلى متاهات حكائية أخرى، يستدرج الروائي إليها المتلقي بحرفية عالية ليجد نفسه في قلب أحداث تختصر تاريخ الوجود البشري على الأرض منذ تشكله الأول، وفق صوغ فني متصاعد الإيقاع، موازيا بين العناية بالقيم الجمالية والمتعة الجديرة بنص روائي في هذا الحجم يبدو أنه لم يؤثر أبدا على الإثارة والتشويق اللازمين.

لقد أعادنا سعيد العلام بحق، إلى أجواء النصوص الروائية الدرامية العملاقة التي تستدرج القارئ من أول سطر فيها إلى متعة القراءة واللغة والحبكات، والتفصيل الدقيق للمواقف والوقائع المصحوب بالوصف البارع والحوار البناء والديناميكي المساهم في تأسيس الدلالة والحدث، والبناء المورفولوجي التطوري والتصاعدي للبرامج السردية المتخللة. وهي عناصر افتقدناها في النصوص الروائية الجديدة التي أضحت تميل أكثر لتخريب البنية الكرونولوجية، وتكسير الخطاب، والاستغناء عن التفصيل والوصف مقابل الحرص على التكثيف والبوح والسير الذاتي، وإعطاء أهمية أكبر لبناء الخطاب.

ب- مأساة الإنسان

تختصر الدراما الروائية "مدائن نون" سيرة الإنسان على الإطلاق منذ بداية الخلق إلى تطور الحضارة مرورا بشتى المنعطفات التي عبرتها هذه

الحضـارة، وما اكتنـف تاريخ تشكلها من لحظات الهـدم والبناء، والصراع والتوافـق، الحرب والسلم، الحياة والموت... وما شاكل ذلك من الثنائيات التي تسم المسار التاريخي للإنسان في هذا الكون.

لقـد انطلقت مأساة آدم من مأساة تراما منذ حلول الرؤيا المفزعة التي ستحـدد المصير الحتمـي لآل تراما فيما يستقبل مـن الزمن في صراعهم مع الطبيعـة والذات، وفي صراعهم مع أخوتهم، وفي حـرب الخير والشر التي ستهـدر دمـاء بشريـة كبيـرة قبـل أن تحسـم مؤقتا لتعـود إلـى الواجهة في دراما لاحقة.

إن نـوازع الشر الخبيئة في نفوس الناس، وميول السلطة المتأصلة في أرواحهم التي تذكيها حماسات الشيطان رانار هو ما يقودهم إلى صنع تاريخ مآسيهم المديد. وبالنظر إلى تاريخ البشرية كلها نلحظ صحة هذه الأطروحة التي تكشف مكامن الخلل في التفكير البشري القائم على الذاتية والمصلحة الشخصيـة والطمـوح الزائـد إلى التسلط علـى الآخرين مقابـل استرخاص الأرواح والدماء.

ج- لغة رقراقة

وظف الروائي، عكـس رهانات الرواية الشبابية، لغة صافية تميل إلى الفصحـي بدل الهجين. وتطمح في كثير مـن اللحظات إلى الشعرية الرقراقة المتأبيـة علـى الابتـذال والسقـوط. ونلفي في كثيـر من المقاطـع استدعاء القاموس الغريب الـذي غاب في التعابير اليومية حتـى للنصوص الإبداعية. الشيء الـذي يدعو القارئ إلى الاستعانة بالمعجـم العربي قصد فك طلاسم بعض العبارات والمفـردات. وتحمل هـذه الرؤية الواعية للغـة نقدا مبطنا

للاستعمال الرديء للغة العربية، وكأنه يقترح رؤية جديدة للتعامل مع القواميس العربية قصد إحياء اللغة العربية ومفرداتها، وانتشالها من الموات.

لقد وظف الروائي حقولا معجميا ثرة بالغريب، وكرر بشكل حشوي هذه المفردات مع أن لها مقابلات معجمية متداولة وقريبة من المتلقي. ولعل ملاحظة بسيطة لهذه الكلمات تدعم التصور الفلسفي للغة لدى الكاتب، وتبنيه لقيمة النقاء في الدلالة كما المعجم: "يهتبل، أهلس، أحرد، جلوز، طوق، خنس، فسطاط، تجنفوا، أشبا، جشأت، وقر...". وقد جاء هذا المعجم العميق من الروائي كاستجابة لمرجعياته اللغوية التي تنهل من الكتب التراثية خاصة القرآن الكريم، والسير الشعبية، والشعر العربي القديم، فضلا عن الدفاع الواعي منه عن استراتيجيته البديلة في التعامل مع اللغة الروائية التي مالت أكثر إلى التهجين البوليفوني الباختيني الداعي إلى تعدد الأصوات واللغات وتداخل الخطابات، حيث يستبعد الروائي اللغات اللهجية والأجنبية بكل تنويعاتها، موظفا فقط اللغة العربية الفصحى سردا وحوارا ووصفا.

د- أساطير بالجملة

يجد متلقي النص نفسه مطالبا باستحضار كم هائل من الأساطير والحكايات القديمة التي تحضر بشكل ما في النص. بمعنى أن الروائي اشتغل على المتراكم الأسطوري والفلسفي، وخلق من هذه المادة محكيه الخاص وتصرف فيه مشكلا عالما له خصوصيته الفنية المتخيلة. وقد أتاح الاطلاع الواسع للروائي على المضامين الأسطورية وتدبرها في سائر الأقوام والأزمنة والفهم العميق لدلالاتها ومعانيها، إمكانية صنع "مدائن نون" التي يمكننا تصورها على أنها الكون البشري من بدايته إلى الآن مع تغيير في

المكان والزمان والأحداث والإبقاء على الفلسفات والمتغيرات المتحكمة في حركاته وسكناته، تطوره وتخلفه...

ومن جملة المحكيات التي يؤشر عليها النص دون أن يكون ناسخا لها أذكر: رؤيا النبي يوسف عليه السلام، حكاية الخلق، حكاية النبي سليمان عليه السلام، الأساطير المنسوجة حول الموت والحياة، إحراق الجثث، قصة البعث كما ترويها الديانات السماوية، قصة الإنسان الخارق، أسطورة زرقاء اليمامة... قصة آدم وحواء، قصة قابيل مع هابيل، قصة نبي الله يعقوب... قصة نبي الله إبراهيم...

وقد حور الروائي هذه المادة وعجنها بأسلوبه الخاص صانعا منها متخيله الأصيل، دون أن ينسى من حين لحين إدراج رؤاه وأفكاره الفلسفية حول الموت والحياة وغايات الإنسان في هذا الكون، يقول في الصفحة 372: "إن الموت هي الحقيقة الوحيدة. هذه الحياة وهم، واهم من يتشبث بحبالها القصيرة مهما طالت، واهم من ينخدع بخيلائها وسحر مفاتنها، إنها لحظة شرود أو طرفة عين".

ويحضر النص القرآني بشكل ملفت في النص بشكل جزئي عبر استضمار تعابير والتصرف فيها، أو بشكل كلي عبر إيراد نصوص قرآنية بحذافيرها، وهذا الاستعمال وظيفي بالنظر إلى قوة اللغة القرآنية وبلاغتها في أداء المعاني بالشكل الموجز والدقيق. وأذكر من بين ما حضر من إشارات للنصوص القرآنية: "افعل ما تؤمر، تجدني وأختي من الصابرين" ص379. وأيضا "يا ليت قومي يعلمون" ص293. "أقرب إليك من حبل أفكارك" ص297. "سنرى أي منقلب ينقلبون" ص311. "إنا غدا لناظره قريب" ص291.

هـ- البحث عن حياة أخرى خارج الورق

استفـاد الروائـي من تجربتـه في كتابـة نصوص مسرحيـة كي يطور الحوارات بيـن الشخصيات والرواة بشكل ديناميكي تطوري يمنح الحدث دراميتـه وبعده الدلالي في كل مرحلة من مراحل التحول والانتقال. فالحوار يغلب على النص، ولا يحضر السرد إلا ليصف أو يقحم تأملات معينة ورؤى تطعم النص وتثري حركيته، كما أن الإضاءات التفصيلية التي يمنحها الوصف للشخوص والأمكنـة والأزمنة والنفسيات تجعل إمكانيـة تحويل النص إلى سيناريـو سينمائي على شاكلة المسلسلات الدراميـة السورية شيئا من اليسر بمـكان. الشيء الذي يحقق حلم الروائي في إيجاد حياة أخرى لنصه خارج الـورق، أي علـى الشاشة. وهذا هو الرهان الأكبـر والتحدي الصعب الذي يجب أن يطمح إليه أي كاتب كبير.

5 ـ الآخر موضوعا للمحكي:

5ـ1 الآخر مبجلا:

يضعنـا عنوان رواية «خريطـة الحالـم»[1] للكاتـب العُماني «محمود الرحبي» أمـام مساءلة كبرى لهويـة الملفوظ وإمكانية تأمـل مراميه وغاياته الملتبسة الدلالة، فحتما هو عنـوان شاعري، لكنه يملك إمكانية كبرى على التزحلق خلف ظلال المعاني المشتبكة بالذات والكون الذي تنتمي إليه هذه الـذات. إنـه يرتبط بنظرة الـذات إلى العالم من خلال ملفـوظ الخريطة التي تقترح بديلا لما هو كائن، والخريطة هي فلسفة سياسية أكبر منها أنطولوجية،

1- محمود الرحبي، خريطة الحالم، دار الجمل، ألمانيا، الطبعة 1، 2011م.

لذلـك فهـذه المقولة هي أقـرب إلى وضع تصـور مغاير يحمـل رؤية نقدية مواربـة، ولـه علاقة أيضا بالـذات من خـلال كلمة «حلـم»، فالحلم أقرب المكونـات إلى التقاط صور الـذات الهاربة والمستتـرة والمتداخلة. وهذه الروايـة، وإن كانت أقرب إلى السيرة الذاتية أو المذكرات اليومية، فهي أيضا روايـة سجالية تُجابه أسئلة الذات ومكوناتها الفلسفية بمنطق الحوار والعقل والحياد، وتلامس فكرة العنصرية والتطرف والأحـكام المسبقة التي توقع الذات في الغالب في أخطاء جسيمة قد تؤذي بصورة الثقافة والإنسان، وهي هفـوات فـي التفكير يؤدي إليهـا التعصـب الجاهلي للفكـرة والأنا، ليضع الصـورة العامة في تشويش خطيـر واهتزاز مرعب قد يكلف الحضارة قرون من الزمن لتداركهما.

يتمظهـر العامل الذات، بطل الرواية، في صورة شاب في مقتبل العمر يعمـل مؤذناً وأستاذاً لعلوم الدين بحسـب اختصاصه في الشريعة الإسلامية، وكان راضيـاً ومستكيناً إلى هذه الحياة الهادئة الساكنة والروتينية في آن معاً، إلـى أن يأتي يوم يتلقى فيه رسالة من الموارد البشرية لدولته تطلب منه أن يعد نفسـه للسفر إلـى نيوزلندا، فيخبره المسؤول في الـوزارة أن لديهم برنامجاً لتأهيـل بعض أئمـة الجوامع لدراسة اللغة ثلاثة أشهـر وهمس في أذنه «سافر تغنم».

تبـدأ رحلة العامل، الذات إلى الفضـاء الجديد، عندما يسافر ويتعرف إلى هذا العالم المختلف من خلال تفاعله مع المحيطين به من المرأة العجوز التـي سكـن في دارها، ثـم المعهد الـذي يتعلم فيـه اللغة، وكـذا الأصدقاء المتحلقيـن حول طاولة العشاء في المساء... فـكان أول شيء أدركه هو دقة التخطيـط لدى الآخـر النيوزيلنـدي وضبطـه للمواعيد: الحافلـة تصل في

موعدها، حياتهم خالية من تشنجات القلق، الوضوح هو أساس كل العلاقات، استيعاب الآخر بنقائصه.

وهنا تلعب الذاكرة دوراً حاسما في حياة العامل، الذات في الرواية، إذ يستحضر متراكمه السابق عند كل منعطف، ليأخذ دور المرآة العاكسة لصورة ماضية- حاضرة لفرد يتماهى في جماعته الدينية ذات الأصول الإسلامية الراسخة، وما بين حضارة هذا المجتمع الذي يتخذ من القانون الذي ترعاه الدولة؛ والذي يتسم بالديمقراطية أساساً لرقابة النفس ومحفزاً قويا لدى الناس العاملين: "لذلك فإن الفرد يكون المحامي المباشر لنفسه ولدولته، فتكون بذلك الراحة ثمناً في حد ذاتها، وليست نتيجة لإرضاء أحدٍ أو مسؤول".

وتشكل الذاكرة زاد الهوية الشخصية للعامل، الذات، بحيث، بات مهووسا بمقارنة ما يعيشه في بلده، وما يراه مسطرا أمامه على أرض الواقع، فعلم أن كثيرا مما يصله عن هذه المجتمعات هو مجرد إشاعات مغرضة، فوجد أن هذا المجتمع منظم بشكل جيد، ومهيأ بما فيه الكفاية لامتصاص نقط التشنج وبؤر التصدع المحتملة.

إن النيوزيلندي، كما صورته الرواية، لا يعيش على ما لا ترسمه الذاكرة، بل يعيش حاضره وهذه العملية لا تغطي الجزء الثقافي من الماضي بل أيضاً الجانب الإجتماعي والسياسي منه، وهنا يصحح بطل الرواية أفكاراً خاطئة كان قد تلقاها في حياته السابقة عن عقيدة النيوزلندي، وتنجلي هذه الحقيقة بوضوح عندما تخبره المرأة العجوز التي يُقيم في بيتها "بأنها تحترم ديننا وتعرف منذ زمن بعيد عبارة "السلام عليكم" وكلمة "القرآن" (...)

وأخبرتني بأنها تقضي نصف نهار كل أسبوع للتعبد في الكنيسة، وهذه المدة تراها كافية للخلو والتقرب إلى الله...".

تمثل "خريطة العالم" أكثر من رواية. فهي اكتشاف هام للمختلف عنا، وإنصات عميق للذات وهي تجابه الآخر وتصاديه، فلكي نفهم النيوزيلندي أكثر، يتوجب علينا أن نتعرف على البنيات المعرفية التي يعيش في إطارها النيوزيلنديون، وطبيعة المؤسسات التي تقوم عليها الدولة، فقوة هؤلاء محصلة من التجربة التاريخية المتميزة والجهد المتواصل لإعادة تأهيل الأسس المتينة للدولة، بشكل يضع نصب الأعين طبيعة العصر، والأزمة التي يواجهها، وهذا هو سر نجاحهم وتميزهم عن الآخرين.

وعلى مستوى الخطاب السردي، تدخل الرواية ضمن ما يدعى بالمحكي الذاتي، حيث يروي السارد حكايته بضمير المتكلم، على شاكلة المذكرات أو السيرة الذاتية. وبالفعل، تصنف هذه المرويات، لولا المقولة التجنيسية التي ذيل بها الكاتب مؤلفه، ضمن جنس السيرة، لكون الراوي يحكي يومياته في شكل مسرود شخصي بشكل تعاقبي يحترم الصعود في الزمن والحركة في المكان. الراوي هنا يقوم بوظيفتين:

- **وظيفة الحكي**، حيث يروي مشاهداته وما صادفه من أحداث في المقام النيوزيلندي بضمير المتكلم.

- **وظيفة الفعل**، إذ يشارك الراوي في بناء الأحداث بتفاعله مع الوقائع، وتعالقه مع باقي الشخوص الروائية التي ساهمت في تحريك العالم السردي "العجوز، الأصدقاء، الخال، المضيفات، رجال أمن الطائرة، الأصدقاء، الصديقة التي تعرف عليها وأحبها هناك في نيوزيلندة..."

ومن منظور آخر، أعتبر أن النص عبارة عن رحلة ذاتية من البلد الأصلي للكاتب إلى بلدة نيوزلندة التي لم يكن يعرف عنها شيئا، بل هم الآخرون لا يعرفون شيئا عن بلده كما يصرح في إحدى المقاطع بأنهم لا يعرفون إلا دبي ومصر بحكم منظر الأهرامات. وعليه فالنص له ميزة أدبية وقيمة إثنوغرافية لا يستهان بهما في هذا الزمن، إذ بالرغم من سيطرة وسائل الإعلام، فما زال الكثيرون لا يعرفون بلدانا برمتها ولا حتى مواقعها على الخريطة. وقد حمل النص بوصفه عملا سخر جزءا كبيرا من محكيه للمقارنة بين البلدان ووصف عادات وتقاليد الشعب المضيف وثقافته وجغرافيته، الكثير من المواد التي تسمح بأخذ فكرة ولو مبسطة عن ثقافة الشعب النيوزيلندي، ودياناته، وأخلاقه، ومستواه الحضاري، وهذا الدور الذي لعبه الرحالون المسلمون والعرب في القرون الوسطى، حيث كانوا من جهة يعرفون بالإسلام والحضارة الإسلامية، ومن جهة أخرى كان ينقل إلى المسلمين صورة عن ثقافة الشعوب التي رحل إليها أو أقام بها مددا متفاوتة من الزمن، وكان ابن بطوطة الرحالة المغربي الشهير أول من طرق أبواب هذه البلدان البعيدة وعاشر أقوامها وعرف فيها بالإسلام. ولعمري إن هذا النص يسعى إلى القيام بنفس الجهد من خلال هدمه للصورة النمطية التي يكونها البعض خطأ عن الإسلام، وكذا من خلال وضع الهوية الذاتية في ميزان المقارنة.

لقد وصف المجتمع النيوزيلندي من حيث ثقافته المتشبعة بروح العصر والمسايرة للركب، كما وصف القوم بكونهم أناسا يحترمون أنفسهم بقدر ما يحترمون الآخرين، ويأخذون الأمور كلها بعين العقل، ويضعون الأفكار والقرارات في مصفاة المنطق الذي يحكمه العصر دون تعصب أو تطرف للذات والهوية والقضية.

ومن ناحية أنثروبولوجية، وظف الروائي منظور الأسرة الأبيسية في التنشئة الاجتماعية والثقافية للفرد، حيث إن الخال، وهو المهيمن على ابن الأخت حد التماهي سواء من حيث ما تتداوله النظم والأعراف أو على الصعيد الديني حيث تدعو النصوص إلى الحذر من كون الابن يتبع الخال. لكن الكاتب، هنا، يكسر هذا العرف بنظرته النقدية التي تحول المنظور الخالوي إلى منظور ضيق لا يتوفر على أدني شروط الحياد والموضوعية والعلمية.

لقد لعب محمود الرحبي في هذه الرواية القصيرة على واجهتين: واجهة الرواية كشكل مهيمن الآن على الساحة الإبداعية؛ بالنظر إلى مستوى التداول مقارنة مع باقي الأجناس الأدبية، وفي نفس الوقت يراهن على أفق الرحلة الذي عاد الآن بقوة إلى الواجهة بحكم ما يتضمنه من أبعاد جمالية ودلالية تحتاجها الأسئلة البشرية الآنية. الشيء الذي منح هذا النص الروائي نكهة قرائية مميزة تراهن على المعنى دون أن تنسى نصيبها من الجمال.

2_5 أطروحة التسامح الحضاري

لقد صدق كولن ولسون حينما قال بكون الرواية في المجتمع الأوروبي حققت ما لم يستطع دوارين ولا لينين ولا ماركس تحقيقه من أجل كسب رهان التحرر والانعتاق والتطور. وبالتالي فالرواية ليست فن تسلية فحسب، بل هي حاملة قيم، وممرٌ إيديولوجيا، ومحرضة جماهير، وناشرة للوعي الجمعي، ومنتقدة لوضع سائد. وهنا تكمن خطورتها التداولية، فبالنظر إلى انفتاح آفاقها، واتساعها لتشمل خطابات أخر، وتحملها لمنطق التحليل والتعبير عن الموقف والرأي ومخاطبة القارئ وجدانيا.

وإذا كانــت المجتمعات المتقدمة قد اعترفت بدور الكتابة الرواية في تمهيد سبل التطور وتمرير قيم السلوك الحضاري، وصرحت بالعبارة دورها التعبــوي للجماهير الشعبيــة من أجل القيــام بالتغيير، فإنه مــن العبث اعتبار الروايــة العربية خارج السياق السوسيوثقافــي، ووصفها بكونها عاجزة عن التعبيــر عن الهم والمطمح الجمعي. صحيح أن الكثير من الأعمال لا تحمل روح عصرهــا، ولا تعبر بالأحرى حتى عن روح كاتبهــا، لكن هناك أعمالا جديــرة بــأن تُستنطق مضامينهــا الحضارية، فهــي مشحونة بالقيــم الوطنية والهويــة الثقافيــة، وتدعــو بشكل صريــح إلى اتخــاذ القيم مرجعــا سلوكيا للنهوضــ بالمستوى الحضاري. ومن هاته الأعمــال نذكر روايات المغربية الزهرة المنصوري.

في روايتها "من يبكي النوارس"[1] تسلط الروائية الزهرة المنصوري الضــوء علــى قضية جوهريــة أصبحت الآن موضــوع الساعة فــي الأوساط الدولية، وهي قضية التسامح أو التعايش بين الشعوب والحضارات، وضرورة احتــرام الآخــر وتقبل اختياراتــه، دون إقصــاء أو تهميش أو إلغــاء. فالطرح السياسي الــذي اقترحته إسبانيا استفادة من فكــرة أندلسية قديمة أوحت بها طبيعة المجتمع، آنذاك، حيث كانــت تتعايش الأقليات على تنوع معتقداتها وأعراقهــا، وتحقــق بفضل هــذا التعايش إشعــاع المجتمــع الأندلسي على مستوى كل الأصعدة.

إن هذه الرواية، من جانبها، تعزز هذا الطرح، وتدافع عنه، بل وتذهب إلــى أن الإنســان ضحية التهافــت السياسي الذي تعميــه المصالح الخاصة؛

1- الزهــرة المنصوري، «من يبكي النوارس؟»، رواية، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الأولى 2006م. ومن الآن سوف أشير إلى توثيق النص بالصفحة داخل المتن التحليلي.

حيث ينتفي فيه ما هو إنساني ويضمحل، سواء كان متدينا أو ملحدا، مسلما أو مسيحيا، أبيض أو أسود... ووسط هذه الطاحونة من المفارقات والعصبيات السطحية تضيع البوصلة، فيتذمر صرح القيم التي تجمع كل أنواع البشر.

تختار الرواية فضاء المهجر «فرنسا» بوصفه ملتقى لأنواع الجنسيات والديانات والأقليات، تلك التي تقصده إما بحثا عن العلم أو العمل أو عن أفق مفتوح على العالم. ووسط هذا الفضاء الذي يؤثثه عرب وأجانب تجمع بينهم محبة عميقة وتعاون لا مثيل له، تنمو قصة حب رائعة بين شاب أمريكي وفتاة فلسطينية، وتترعرع مع الأيام في غفلة من الحسابات العصبية والدينية والجنسية، فتتقوى غير عابئة بما يحدث فيما بعد، وبعد أن تواعد العشيقان على الزواج وأزاحا كل الحدود، حدثت فاجعة إحدى عشر سبتمبر التي عصفت بكل شيء، فانفصمت العروة بين المحبين، واستحال الحب إلى كراهية مفروضة، فتخلى كريستوفر عن محبوبته استجابة لنداء والده وتخلى عن وعده، فأحبطت نجوى التي ضحت بشرفها ومستقبلها، وضربت نداءات والدها وأمها ووطنها عرض الحائط لتجد نفسها في الأخير محاصرة بأزمة نفسية ما لها مثيل، ففرت إلى سويسرا عند صديقتها متسترة على ابنتها في بطنها، وصارّة أحزانها وخيباتها في قلبها الصغير. ثم تموت أخيرا بعد ولادة صعبة، وتترك ابنتها لامرأة أخرى بالتبني. ولم يفد تدارك كريستوفر الأمر لأنه وجدها قد فارقت الحياة، كما وجد ابنته قد صارت بين أحضان امرأة أخرى. هذه القصة على مأساويتها الكبرى تصبح لها دلالات قوية: فالضحية تمثل فلسطين الجميلة وهي تتلاعب بها رياح الخديعة، والبنت رديفة الحرية التي تضيع في زحمة الصراعات والنزاعات الشخصية،

وكريستوفر الأمريكي بالرغم من طيبته فهو لا يتوانى عن اتباع عصبيته في حالة حدوث زوبعة ما، وأمريكا كما هو معروف هي الوجه الخفي لإسرائيل والحامية لحماها. إذا فنجوى ذهبت ضحية نواياها الحسنة، وتضحيتها من أجل قيمة إنسانية رائعة هي قيمة الحب العميق.

وتتفرع عن هذه الحكاية المأساوية حكايات أخرى صغيرة تكمل الرؤية الفكرية التي تريد الروائية تحميلها للنص، نذكر منها: أثر أحداث 11 سبتمبر بأمريكا على العلاقات بين الشرق والغرب، والسعر الذي أصيبت به أمريكا نتيجة رغبتها من الانتقام، فوجهت حربها العشوائية ضد الأبرياء في أفغانستان والعراق، صورة العرب المهزوزة لدى الغرب، إشكالية الهوية الحضارية ومدى قدرتها على مقاومة العولمة، تراجع ميسون عن مشروعها المزيف الذي يهدم هوية العرب وينتصر لقيم الغرب، قضية المرأة وصراعها مع الرجل، النقمة على أوضاع الوطن وحال البؤس التي يعيش عليها الناس، وصف تفاصيل الحرب على العراق، أحاسيس الخوف التي استشعرها العرب في الغرب...

لقد كانت الروائية، وهي تخطط تفاصيل عملها السردي الضخم موصولة التفكير بالسياق المخيم على الأمة العربية الإسلامية وهي أمام تحد خطير، وهي تعي أنها تسبر الأحاسيس المفرطة التي لا يراها ولا يراعيها المنطق السياسي في فترة مزحومة بالصراعات المتلاطمة التي سماها بوش حربا صليبية، إبان نهاية التسعينيات والنصف الأول من العشرية الأخيرة من القرن الماضي: أطروحة الحرب الحضارية، أحداث سبتمبر 2001، 11 مارس بإسبانيا، تهديدات بن لادن، وتنامي القاعدة، ضرب المصالح الغربية في بلدان عديدة، تعرض السياح الأجانب لهجمات متفرقة ببلدان

عربية. ولعل هذا السرد الممزوج بالتأمل العميق في روح العصر، والتفكير في الأسئلة الحضارية المستقبلية التي تنغص هناء العربي، هو ما منح للتجربة الروائية قيمتها، فضلا عن اللغة القوية التي وظفتها الروائية، مطعمة إياها بكل ما يمكن النص من الاغتناء مثل الأمثال "قطران بلادي ولا عسل البلدان" والنصوص قرآنية "فإن خفتم إلا تعدلوا فواحدة"، والحكم والأغاني الملتزمة (أغاني فيروز وأغاني الغيوان وماجدة الرومي" وغير ذلك. كما أنها تحين عبر مكتوبها أطروحة الشيخ الأكبر ابن عربي "الحب دیانتي" ص 67.

استغلت الكاتبة هذا المتن الروائي لتقحم كل آرائها ومواقفها في القضايا الحساسة الراهنة التي تؤرق المهتمين في الشرق والغرب، كما فتحت ثغرات لتنتقد العرب والغرب والحكومات والمثقف والشعوب والكتاب وكل شيء، معربة عن غيرة شديدة عن وطنها وديانتها وقوميتها، حريصة في كل ذلك على الدعوة على نبذ العنف واحترام الآخر والحرص على الهويات الثقافية مهما كانت صغرى أو كبرى لأنها وحدها تجسد القيم الحقة للاختلاف والتعايش والاحترام المتبادل.

إن الطريقة التي شيدت بها الروائية متنها تقوم على السجال العلمي، وترجيح كفة العقل، ومنح الوجدان والأحاسيس حقهما في التعبير دون الانصياع للهواجس الفردانية المتسلطة، والمادية الفجة، والمصالح الشخصية الواهية. وقد ظلت توزع هذه القيم عبر حوارات الشخوص ومنولوغاتهم وسجالاتهم الدقيقة، مستفيدة في ذلك من تجربتها في الاحتكاك بالآخر في بلاد المهجر، ومعرفتها عن قرب طبيعة الأحاسيس التي تنهض هناك بعيدا عن العصبيات العمياء والأنانية المفرطة "كم تمنيت أن أكون مثل هؤلاء المقاومين! أقاوم وأقاوم..من أجل كل أطفال الكون، حيثما

وجـدوا، وكيفما كانت جنسياتهـم، ولون بشرتهـم، وديانتهم.. تمنيت لو أستطيـع منحهـم أجنحة ليطيروا بها بعيدا عن هذا العالـم القذر.. كالنوارس أردت لهـم العيش، محلقين فوق محيطات وشواطـئ لا تعرف الرصاص، والقنابل، والبارود، .. لا تعرف الدم، والقتل، والدموع.. أردت لهم العيش فـي عالم بلا حدود، ولا قيود.. عالم كله حريـة.. وأمن.. عالم بدون دم أو دمـوع.." ص 158. وقد نجحـت الكاتبة في تصوير بـرج الإنسانية، وهو ينـدحـر "ضاعت البوصلة بضياع مجموعة مـن القيم، وسقوط مجموعة من المبـادئ. سقطت الشرعية الدوليـة، وسقوطها قد يكون أكثر من سقوط أي ناطحة سحاب شيدتها الإنسانية" ص 148.

وبالرغم مـن كون الرواية قـد اختارت هذا النهـج الموضوعي، فإن قارئها لا يحس إطلاقا بالملل، لأن القصة الرومانسية بين نجوى وكريستوفر تشـد لحمـة المحكي وتخلـق الإثـارة السردية. قـد ساهم اطـلاع الكاتبة وتخصصهـا في مجال السيميائيات فـي مساعدتها على حبك النص وشحنه بالـدوال والرموز الثقافية خاصـة على مستوى المتضـادات، والمفارقات، والمتناقضات، والعلائم الموحية في الرواية.

إن المتن الذي اختارته الروائية، عكس ما تختاره كاتبات هذا الجيل: وصـف الغرائز والهجوم على الرجـل، وتعرية الجسـد، والتصوير الإباحي لمشاهد اللقاءات الجنسية، والدوس على القيم والأخلاق، وتجاوز الخطوط الحمر... جعل النص يحمل في جعبته أطروحة تختصرها جملة نجوى وهي تناجي طفلتها القادمة "لقد اخترت لك السلم.. اخترت لك عدم التورط في الصراعـات، أردت حمايتك من تركة الأحقـاد، كي لا تكوني ضحية حمم الكراهية إن هي تطايرت" ص 305.

6 ـ المقدس والمدنس:

بيـن يقظته وطوفـان المساء، تلقى حيـدر حيدر صفعـة مسائية أتلفت شرايــن أنامله وعطلت يراعه، كمـا حدث لكثيرين من قبله، الزوبعة التي شنتها كؤوس لا تستحلي نسمة البن وأثارتها أدمغة متكلسة لا تميز بين النص وصاحبه وبطلـه ولا بيـن الواقعي والمتخيل، هذا الطاعون الـذي تسلل من منبت الدب ليحارب الفن، عموما، في عصر تحول الفقه من التشريع إلى نقد الفن والأدب ومحاكمـة النصوص الإبداعية... هل تناسى العرافون أن الكاتب عندما يكتب لا يقصد- بالضرورة- نفسه ولا يروم إفساد قيم؛ وإنما يسعى إلى تفكيك واقع تشخيصه، من خلال ما يؤرق الآخرين ويلازم مطامحهم وأحلامهم، وهو يعلم أنـه شخصيـة لم تنزل مـن السماء، بـل هي من لحـم ودم تعيش مـع الآخرين وتستأنـس بفوضاهـم ونظمهـم، وإن كتب ما كتب من وحـل وجذام وجنس وحمق وقبح وعهر... فلأن الواقع يحبل بذلك ويعج به سرا وعلانية، وهو فوق ذلك- أي الكاتب- لا يشرع لخطيئة ولا يدعو إلى منكر أو فاحشة، بل يصحح مسـارا ويقوم مراحل، ليس بالضرورة هو صانعهـا أو طرفا فيها، ثم ماذا يضير الأهلون، فيما كتب حيدر أو غيره، إن كان ممارسا في الواقع بشكل مكشوف، فضـلا عن هذا ما الذي أيقظ أهل العصي في روايـات وأشعار برعمت عقودا، قبل أن يصل بخور فسادها وضلالها إلى خياشمهم؟؟

«وليمة لأعشاب البحر» أو «نشيد الموت»[1]، هذا السخط النابع من الأعمـاق الذي يؤرخ لفترة عصيبة، ويشهد لحرب ظل أوارها مستفحلا في

1- «وليمة لأعشاب البحر أو نشيد الموت»: رواية لحيدر حيدر، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، ط 4- 1992م.

النفوس حزنا ولذة، عاشت هذه الرواية فترة غير قصيرة في الأكشاك والمكتبات، وقليلا من نهم الغاوين للسرد قبل أن يُطلب دمها من قبل نقاد الأدب الجدد الذين يقيسون الزيت بالقنطار... فلنرى عبر مرايا النص ما الذي ألهب نقمة الحرس في متون النص الروائي؟؟

لعل قراءة متأنية للنص الروائي، مزودة بترهينات السرد عند «لانتفلت» التي تميز بين الكاتب الفعلي والكاتب الضمني من جهة، والراوي والمروي لـه من جهة ثانية، والكاتب والشخصية من جهة ثالثة، مراعية خصوصيات العمل الأدبي الذي يمتزج فيه الواقعي بالخيالي، ستعفي النص من كل اتهام ألصقه به أناس يجهلون الخصيصات النوعية للأدب، ويخلطون بين الكاتب وشخوصه، وثمة- داخل متن الوليمة- التي أشعلت معاناة حيدر حيدر مقولات أُوِّلَت بشكل سطحي، في حين كان لتواجدها أكثر من مبرر نظرا لطبيعة الموضوع المتناول وسيولة متنه، فقد رام حيدر حيدر تشخيص المسار الذي اتخذته الشيوعية العربية بكل إكراهاته وسبل اشتغاله، نجاحاته (إن كانت) وإخفاقاته (وما أكثرها)، معرقلاته وتصادماته الكثيرة، غضب شخوصه، طموحاتهم، تهوراتهم، مغالطاتهم، ومزالق لذاتهم المكبوتة، تصوراتهم للدين والدنيا وللأنظمة العربية (الجزائر والعراق خصوصا) وانصباب غضبهم على تصورات الذهنية العربية والمرجعية... مقولات فرضت حضورها طبيعة المتناول النصي، وهي لا تخرج عن نطاق نصيتها المتعالقة والمتشابكة.

هذه المقولات والملفوظات النصية كان حضورها حضورا نفسيا لدى أبطال الوليمة نظرا للإخفاقات المتلاحقة التي لازمت برامجهم السردية السياسية، والمضايقات الخانقة التي نُصبت عبر طرقاتهم المتعرجة، خاصة

عنـد البطـل «مهدي جـواد» المطـرود من بلـده والمضطهد ببـلاد غربته، والشخصية الحاضرة بقوة "فلة بوعناب" التي استغلها الثوار جنسيا واغتصبوا طموحاتهـا، هذا الفشل التيمي أضفى على عقليـة الأبطال صفة التمرد على كل الأيقونات والقيم في مجتمع تحكمه الأعراف والتقاليد والفهم المغلوط للدين. هذه المسارات التي رسمها الروائي لشخوصه بنظرات نقدية ساخرة للواقـع الفكري والسياسي والعقدي... وسأحـاول، هنا، القيام بجرد بسيط لهذه المقولات.

(لكنها كانت كأي مدينة عربية وكانت متوحشة، محكومة بالإرهاب والجوع والسمسرة والدين والحقد والجهل والقسوة والقتل) ص 11. (بلد زميت يحكمه الدين والشرطـة وعصابات آخر الليل التي تغتصب وتقتل من أجل دينار) ص 18. (تصرخ بصوت طاغ: الله – الأسرة – العشيرة – الطائفة الملك) ص 25. حيث لن يعرف لا الحزب ولا الرب متى ستشرق الشمس من جديد) ص 24. (يا لبلاد العرب المليئة بكل أصناف الكلاب!) ص27. (فـي عصـر الذرة والفضـاء والعقل المتفجـر يحكموننا بقوانيـن آلهة البدو وتعاليـم القرآن: خـراء) ص 73. وكما يتجلى الجنس إلاهـا إفريقيا مقدسا) ص82. ورسولنا المعظم كان مثالنا جميعا وتنحن على سنته ولقد تزوج أكثر من عشرين امرأة بين شرعية وخليلة ومتعة) ص83. بدا مريرا التنبؤ بأن رب هـذه الأرضـ كان يزحـف وهو ينسـل من عصـور الرمل والشمـس، ببطء السلحفاة) صـ89. (أنت وهم والآلهة إلى الجحيم) ص 95. جلس لحظة على عرش الله وصرخ بالخليقة: كوني معي يوما، يوما واحدا فقط) ص119. (لابـد أن ربك فنان فاشل إذاً؟) ص 121. (وربك لا يعرف متى تحسم هذه الأراجيـح) صـ136. (ضـرورة الانفصـال عـن الديـن والله) صـ192.

(الجنة والجحيم الخرافيين) ص192. (خرا بربك) ص220. وكما أقام الله مملكتـه الوهمية في فراغ السماوات ليدخل في خلود ذاته بذاته) ص234. كان حبـل السرة ما يـزال موصولا مع الأزمنة الرعويـة وأزمنة عبادة الواحد القهـار للسمـاء والأرض ذلك الـذي يقول لشـيء كن فيكـون) ص237. (ممارسـة الدين الغبي) ص252. (آه يا إلهي الشيطاني) ص258. (كل شيء يجري في حياتنا باسم الله مجراه ومرساه واسم الحاكم بأمره الله) ص320. (فلة المساوية لروح الله الجامعة) ص 325 .

تدل هذه المقولات الثريـة بالدلالات والغنية بالمؤشرات؛ فضلا عن زوابع الغضـب التي تستنفر لافظيها، في أغلبها على نبرات الحقد والإحباط التـي تصـدر عن شخوصـ الرواية، حيث غـدت القيم فـي حسابهم مجرد جراثيـم، وكل الطقوس والحدود أصبحت نشـازا، وقد أضفى حيدر حيدر علـى شخوص محكيه هذا التوتر ليبرز درجـة الخيبات التي تطوق أحلامها الكثيـرة، وهـو، إذاً، أوردها ليس -بالضرورة- ليقصدهـا لذاتها نكاية في الديـن أو القرآن أو الذات الإلهية، بـل أتى بها ليوصل للقارئ درجة السخط التـي داهمت الشيوعيين إبان الحصـار الذي عصف بهم. وهو لعمري قصد فنـي يخدم تماسك النص وانسجام الشخوص أكثر مما يخدم خلفيات النص الروائـي، ومقصدياته الدلالية، فماذا كنا ننتظر من شخوص مهزوزة، محبطة إلـى حد الصديد؟ ماذا كنـا ننتظر منها سوى هذا التنكـر لمبادئ والأخلاق والقيـم؟؟ خصوصا أنهم معتنقـون لمبادئ الأطروحـات الماركسية اللينينة التـي تعتبر الدين أفيونا للشعوب والأخـلاق؛ والقيم قيودا أمام تجاوز عوائق التخلـف والجهل.. هل كنـا سننتظر من حيدر حيدر أو أي كاتب أن يجعلها شخوصـا متواطئة، فرحة، مندمجة مع ثقافة الأمـة ومعتقداتها... خاصة أن

القـدر كتب عليها نهاية كانت محتومة ومنتظرة: الطرد من الوطن العراق... والمطاردة داخل بلاد اللجوء (الجزائر)... ثم انتحار البطل دلالة على انتحار سياسـي واغتيـال حزبي شنيـع... شيء طبيعـي أن تعوض هـذه الشخوص برامجهـا الإصلاحيـة والسياسية ببرامـج تلفيقية متمثلة فـي مهاجمة الدين والقيـم والأعراف المجتمعيـة، متمسكة بمتاهات الجنـس، الخيانة، العهر والعربـدة وكل أصنـاف المجون حتى فـي الخطابات والملفوظـات. إنها الأوراق الأخيـرة في زمن وعمر أضحيـا لديهما محسوبين أمام بروز حقائق مطاردتهـم واكتشاف خططهـم السياسيـة المناوئة للبعثيـن والقوميين... فاجتثـاث هذه الخطابات والجمـل والوحدات اللغوية مـن سياقاتها النصية إجـرام في حق مدلولها وإخفاق تأويلـي لفنيتها وتذرع سطحي بنوايا خارج نصية. وهو إجحاف في حق انسجام النص وفنيته المبتكرة...

صفوة القول، إن القراءة غير المتسلحة بالمعرفة المعمقة لخصيصات الأدب ونوعياتـه وترهينـات الكتابـة ومكوناتهـا وطقوسهـا وإيولياتهـا السيكوزمانيـة المحايثـة طمسٌ لهوية النصـ وإسقاط لكرامة هـذا المولود الجميل وتحامل على الفنية وردع لجماليتها المتفتقة.

7 ـ أسطورة "عائشة القديسة"[1]

يكتـب مصطفـى لغتيـري الرواية مثلمـا لـو كان يتكلم مـع الناس، ويشاركهـم متعتهم ومحنهم، يحكي منهم وإليهـم. فلسنا ندري من يحكي لمـن. هل الشخوص تروي له ما يحدث بأسـى أم هو يحكي لهم ما يريد أن

1- مصطفى لغتيري، عائشة القديسة، مرجع مذكور.

يستشعـروه أم أنهـم معا يحكون بضـراوة دون أن يتنـازل الواحد منهم عن الآخر. هكذا هي رواياته. إنه يصر بلغة سلسة، وإحساس عميق، ورؤيا نافذة أن يشرك قراءه في بناء الأحاسيس قبل بناء الحكاية، ما دامت الحكاية مجرد فخ للتواصل مع العوالم الحكائية، وإثـارة المتلقي للانتباه للرسالة المتضمنة في النصـ، وهي، بالضرورة، تتمثـل السلوكات البشريـة والأخلاق والقيم المتداولـة، ناهيك عـن قوتها البلاغية في الحجـاج والإقناع ونقد المواقف التي تضطرم فيما بين الشخوصـ وهم يتشافهون ويتحاورون مثلما لو كانوا يتحاورون في الواقع المعيش.

هـذا ما يتضـح من خلال مشاكسـة قرائية لرواية "عائشـة القديسة"، حيث يعمـد الروائي إلى خلخلـة مجموعة من القضايـا الإنسانية المتعايشة نقديـا، وفق منظـور إيديولوجي، عاكسا، بذلك، رؤيتـه للعالم باعتباره فردا ينتمي إلى هذا السياق؛ وجزءا لا يتجزأ منه.

وتتضمن الروايـة سبعة فصول، تحكي عـن مجموعة من الشخوص يسافرون لأغراضـ مختلفة من البيضاء العاصمـة الاقتصادية حيث يحسون بالاختنـاق، إلى قرية أزمور العتيقة الممهورة بالطقوس والأضرحة. وبالرغم من كون هؤلاء تجمعهم صداقة ومعرفة قديمة، فإن علاقتهم محكومة بالتوتر لاختلال التواصل بينهم. وغالبا ما تطبع السخرية الحادة مواقفهم من بعضهم ومـن العالـم. غير أنهم في هذا السفـر، تفتح لهم القرية منافـذ أخرى لخلق حميمية مـن نوع آخر مع العالم والأشياء. ومع أنهـم يتوزعون في الوظائف (معلم، ممرض، جمركي) ويختلفون في الرؤى، فإن أسطورة عائشة الجميلة ذات البعد الأسطوري ستسيطر على أفكارهم إلى حد ملغز.

ويبدو أن الكاتب من خلال هذا النص، يسعى، برؤية نقدية، إلى تقويض الثقافة الشعبية الموغلة في التخلف والوساوس والأوهام في زمن تقدم فيه الفكر العالمي كثيرا. ومن أجواء النص الروائي نكتب: "في زمن بعيد حين كان البرتغاليون يستعمرون مدينة الجديدة، وكان جنودهم يعيثون في الأرض فسادا، ظهرت امرأة تسمى عائشة، فاتنة الجمال، أغوت البرتغاليين بقدها المائس وعينيها الفاتنتين... كانت تلتحف على عادة ذلك الزمان رداء أبيض، لا يظهر منها إلا جزء من وجهها وخاصة عينيها... وكلما تحرش بها جندي، استجابت له بغنج وتدلل، يتبعها الجندي، تختلي به، وحين يهم أن يقضي منها وطره، كانت تستل خنجرا تغرسه بين ضلوعه.." ص16.

وتمثل "عائشة القديسة" أو كما تتداول في الملفوظ الشفهي "عايشة قنديشة" المرموز الخرافي الذي تغلغل بشكل كبير في الثقافة الشعبية المسطحة ليطغى على فكر برمته، ويصبح من علاماته الكبرى. وهكذا يصور الروائي كيفية الانتصار الدرامي للتفكير العقلي السليم على التفكير الخرافي بعد تأدية الثمن من الصحة والمال والقوة. فالمعلم بطل الرواية لم يستطع التخلص من شبح عائشة قنديشة المتربص به وبعائلته حتى أدى ثمن ذلك من دمه وراحته وصحته ليثبت للآخرين صحة منظوره لهذه الخرافات.

ويشكل هذا الانتصار الرمزي نموذجا للمنظور الروائي يقتص من خلاله للذات من قساوة هذا الفكر البشع الذي يُعَيش قوما في حيرة المخاوف والأوهام بعيدا عن الحقائق العقلية التي يثبتها العلم والمنطق. إن المتن يشخص الصراع القوي بين العقل والخرافة، بين العلم واللاعلم. وهو بذلك لا يستعرض حال واقع فحسب، بل يقترح البديل عبر رؤية فكرية تجسد موت الخرافة في شكل «عائشة قنديشة».

إن الصوغ الفني يوظف هنا أسطورة "عائشة القديسة" بمنظور مخالف للحقيقة تبعا لما ترويه الرواية الشفهية. فعائشة القديسة ليست هي تلك الماردة التي تخيف الناس، بل هي المرأة الشريفة التي قهرت المستعمر البرتغالي بكل ما يملك من ترسانة السلاح والعتاد. وحولتها بعد ذلك، الخرافة التي هي سلاح الضعفاء، إلى رمز بطولي يقهر الجنود الغرباء من حيث لا يحتسبوا. لتحوله المخيلة الشعبية، فيما بعد، إلى رمز محرف يقتنص الصغار والكبار ليلا بحق أو بغيره. وهي كما أسلفت مجرد رمز للتدليل على أساطير كثيرة مثل أسطورة أم الصبيان وشمهروش وعائشة البحرية... وغيرها.

يمثل الصراع بين العقل والخرافة محط الجزء الأول من الرواية، فيما ينسحب الراوي في الجزء الثاني لسرد مذكراته في الزنزانة في علاقته بالذات، بالآخر، بالحبيبة البعيدة القريبة التي تشاركه، برغم البعد، أحزانه وأسراره ومطامحه وجراحه. هنا يكمن الصراع مع العاطفة، مع الذات التي ترتكن إلى الجاهز وتخاف سلك الدروب المشوكة، الملأى بالحفر، الدروب التي تؤدى حتما إلى التضحية من أجل أن يعيش الآخرون في هناء ورغد وحياة كريمة. إذاً، فلا تعارض بين الجزأين ما دام كلاهما يطرحان ثنائية للصراع "العقل– الخرافة" "التضحية– الاستسلام"، وكلاهما يقترح حلم جيل على طبق من لهب "إنني أمتلك أجنحة، أستطيع الطيران، رفرفت في الأعالي... رأيت النهر الذي كنت أهم بعبوره متمددا في الأسفل بدا لي تافها وشاحبا... تجاوزته بخفة... الطيور القبيحة تلاحقني لكنها لم تعد تقوى على اللحاق بي..." ص 72. وإذا كان العاشق في "أحلام النوارس" قد ضحى بنفسه ومات في السجن مقابل الوفاء لمبادئه، فإن المحبوبة عاشت بروحها له، بالرغم من أنها اقترنت برجل فرنسي، وعاشت معه جسدا بلا قلب.

خاتمة

نستطيع أن نقول، بعد هذه المقاربة المتواضعة للنصوص الروائية، إن السرد بوصفه عملا متخيلا، يتضمن مادة إثنوغرافية تخص الممارسات والسلوكات البشرية، وتصور المظاهر الثقافية التي تميز المرحلة المؤطرة لتواجد الكاتب. ومع أن الكثير من المسرود ليس واقعيا، فإن الانفلاتات اللغوية والأسطورية والتاريخية والسير ذاتية تقدم للباحث معطيات هامة بمكنته أن يؤسس عليها نموذجه التصوري المستعار من الإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا. وهو تصور يمكن أن يقدم للسرديات آفاقا جديدة لتطوير مسارها النظري والإجرائي والنقدي، وهذا لن يتحقق إلا بتراكم الأعمال النقدية والدراسات البحثية في هذا المجال.

ويبدو أنه من الصعب بمكان، الفصل بين ما هو سردي وما هو إثنوغرافي، لكون البعد الثقافي حاضر ومحايث لكل السلوكات التي تصدر عن شخصيات السرد، وكل المقولات اللغوية والدلالية التي يستضمرها ويروج لها، فالحدود بين الواقعي والخيالي هي مجرد حدود واهية، ولابد من الذهاب والإياب، والسفر والعودة بين الواقع بوصفه معطىً ومعينا يستند

إليه الكاتب في نهـل معطياته الثقافية، ومادة الحكي الخام، والمتخيل الذي يُرَمِّزُ هـذه المعطيات ويسمو بها صوب بنيات استشرافية تنطلق من المعطى المعـروف نحـو المعطـى الغائـب/ الأتـي/ المنتظـر/ المقـروء من خلال المؤشـرات والدلائل التـي يلمح إليها المعطـى الإثنوغرافي المرصود، على الأقل، على مستوى النصوص الروائية.

ويمكـن الذهاب بعيدا فـي التحليل، من خلال إبـراز دلالات بعض المقولات الثقافيـة المذكورة على مستوى المتـن الروائي، والوقوف عليها بعمـق تبعا لما ترتبط بـه داخل منظومة الرموز السائـدة، وفي تعالق حواري معها، حتى تتضح، بصورة جلية، وظيفة اشتغالها الضمني الصامت في تمرير بعض الخطابات التي لها امتداد في النسق العام السائد. ذاك الذي يعمل عمله في الخفاء، ولا يتجلى إلا في السلوكات والتصرفات التي تنبثق عن الأشخاص دون وعـي مثـل اللباس والمظهـر الفيسيولوجـي والطقوسيـات المتعلقة بالأعراس والكرامة والبخـور والألوان والفنون الفرجويـة والعين المريضة والسحـر والحسد والكرامـة والشهـادة والبركة والمرض والأسطورة... وغيرهـا من المقولات التـي تحمل في طياتها أبعـاداً أنثروبولوجية سواء في بعدهـا الرمزي أو حتـى في بعدهـا الإتيمولوجي. ويبـدو واضحا كيف أن السرديـة تمكن الذات من إعادة صياغة فهمها لذاتها ولمشروعها ولهويتها، وإعـادة تأويل تلقيها للإشـكالات والمحن، حيث يشتغـل السرد التاريخي كنسـق ترميز وتمفصـل، يشيد أنظمة جديدة للفهـم والصياغة، ويقدم نفسه كإستراتيجيـة تأويليـة ثانيـة، تعتمـد آليـات الأطاريـح والسيناريوهـات والخطاطات، ويشخص هذه الآليات المعرفية واللسانية[1].

1- محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، مرجع مذكور، ص 242.

المصادر والمراجع

بالعربية:

- القرآن الكريم

1.1.المتون الروائية:

- أحلام مستغانمي: "ذاكرة الجسد"، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1993م.
- أميرة القحطاني: فتنة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م.
- الحبيب الدائم ربي، زريعة البلاد، العمدة للنشر، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2004م.
- الحبيب السالمي، روائح ماري كلير، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2009م.
- بشير القمري، حرب البسوس، منشورات أبي رقراق، الرباط، المغرب، 2006م.
- جمال الغيطاني: خطط الغيطاني، دار المسيرة، بيروت ، ط 1، 1981م، كتاب التجليات، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1987م.

- حسن رياض "أوراق عبرية، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، 1997م.
- خالد الأنشاصي: رفيق الترائب، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1 2005 م.
- رجاء الصانع، بنات الرياض، دار الساقي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 2005م.
- رشيد بوجدرة: "تيميمون"، رواية، منشورات anep، الجزائر، الطبعة الثانية 2002م.
- رفيقة الطالعي: الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج، دار الانتشار العربي بيروت ، ط 1، 2005م.
- سالم حميش: العلامة، المعارف الجديدة، الطبعة المغربية 2001م.
- سعيد العلام، مدائن نون، دار أبي رقراق للتوزيع والنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى 2010م.
- سلوى النعيمي، برهان العسل،رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2008م.
- سمر المقرن: نساء المنكر، دار السامي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 2008م.
- شعيب حليفي: لا أحد يستطيع القفز فوق ظله، دار الثقافة للنشر والتوزيع، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 2010م.
- شعيب حليفي، مجازفات البيزنطي، دار التنوخي، الرباط، الطبعة الثانية، 2010م.
- صلاح الوديع، العريس، النجاح الجديدة، البيضاء، الطبعة الثالثة 2000م.
- عبد الرحمن منيف: شرق المتوسط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية عشرة، 1999م.

- عبد الرحمان منيف، سباق المسافات الطويلة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2007م.
- عــز الدين جلاوجــي: الرماد الــذي غسل المــاء، دار هومه للطباعــة والنشر، الجزائر، ط1 ، 2005 .
- فاتحــة مرشيد: مخالــب المتعة، المركــز الثقافي العربي، بيــروت - البيضاء، الطبعة الأولى 2009.
- فاطمــة السيد: مذكــرات صحفية في غرفــة الإعدام، مكتبــة مدبولي، الطبعة الأولى، 1986م.
- فضيلة الفــاروق، اكتشــاف الشهوة، اكتشــاف الشهــوة، دار الريس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2005م.
- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار رياض الريس للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2003م.
- فوزية سالم شويش «رجيم الكلام»، دار أزمنة، عمان، الطبعة الأولى، 2007م.
- لطيفــة الدليمي، سيدات زحــل، دار فضاءات للنشر والتوزيــع، عمان، الطبعة الأولى، 2010م.
- الميلــودي شغمــوم، فــأرة المســك، منشورات الريشــة السحريــة، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى، 2008م.
- محمد برادة: الضوء الهارب، منشورات الفنك، البيضاء، الطبعة الأولى، 1993م.
- محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية 1992م.

- محمـد زفزاف، الثعلب الذي يظهر ويختفي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية، 2008م.
- محمـد زفزاف، محاولة عيش، المركز الثقافي العربي، بيروت البيضاء، الطبعة الثانية،2008م.
- محمـد شكري: الخبـز الحافي، منشـورات اتحاد كتاب المغـرب، الرباط، الطبعة الخامسة، 2000م.
- مصطفى لغتيري: عائشة القديسة، منشورات النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى، 2008م.
- سليمـان جيغـو ديوب، حكايـات وأساطيـر إفريقيـة، ترجمة محمـد الدنيا، إبداعات عالمية، ع 346، الكويت، فبراير 2004م.
- الجهني، العباءة، العباءة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان ط1 2008م.
- مها حسن: «تراتيل العدم» منشورات الكوكب، رياض الريس، ط 1، 2009.
- موليم العروسي، الفضاء والجسد، منشورات الرابطة، البيضاء، الطبعة الأولى، 1996م.
- نجم والي: تل اللحم، دار الساقي، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، 2001م.
- الطاهـر وطار، «العشـق والموت في الزمن الحراشـي»، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1980م.
- الطاهر وطار، عرس بغل، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1، 1978م.
- نجيب محفوظ، بداية ونهاية، دار مصر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1976م.
- يوسـف المحيميد: « فخـاخ الرائحة» رياضـ الريس للكتـب والنشر الطبعة الأولى 2003م.

2.1.المراجع:

- الزهرة إبراهيم، الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا الثقافية، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى 2009م.
- آلن بييز، لغة الجسد، تعريب سمير شيخاني، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، 1994م.
- بوعلي ياسين، الثالوث المحرم، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الرابعة، 1980م.
- بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/ لبنان، الطبعة الأولى، أبريل 2009م.
- جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا رموزها أساطيرها أنساقها، ترجمة مصباح الصمد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط3 ، 2006م.
- دافيد لوبروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1993م.
- رشيد الحاحي: الفن والجسد والصورة، دار سليكي إخوان للطباعة والنشر، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى، 2003م.
- ري تاناهيل: قصة الجنس عبر التاريخ، الجزء الثاني، دار ميريت، القاهرة/ مصر العربية، الطبعة الأولى 2008م.
- سعيد بنكراد، السرد الروائي تجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، بيروت/ البيضاء، الطبعة الأولى، 2008م.
- سعيد بنكراد، النص السردي: نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، 1996م.

- سليــم دولة: الثقافــة... الجنسوية الثقافية"، الذكر والأنثــى ولعبة المهد"، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا (دمشق) ط 1، 2009م.
- سيغمونــد فرويد، الطوطم والحــرام، ترجمة جورج طرابيشــي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة 2008م، ص 48.
- شعيــب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م.
- شعيــب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، الطبعة الثانية 2007م.
- عبــد الكبير الخطيبــي، الاسم العربي الجريــح، دار الجمل، بغـداد، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م.
- عبــد اللطيف محفوظ، آليات إنتاج النصــ الروائي، منشورات القلم المغربي، البيضاء، الطبعة الأولى، 1986م.
- عبــد الله الغذامي، المرأة واللغة: ثقافة الوهــم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1998م.
- فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة، ع 284، الكويت 2002م.
- فريد الزاهي، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، دار إفريقيا الشرق، البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1999م.
- فريــد الزاهي، النص والجســد والتأويــل، أفريقيا الشرق، البيضــاء/ المغرب، الطبعة الأولى، 2003م.

- فريديريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيل إبراهيم، مكتبة غريب، القاهرة، 1987م.
- لحسن العسبي، اللذة والعنف، تاريخ الزواج، سلسلة شراع، طنجة، المغرب، العدد 7، 1996م.
- محمد أقضاض، النص والميتانص، دراسة نقدية لرواية لعبة النسيان، دار البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، الطبعة الأولى 1995م.
- محمد بوعزة، هيرمينوطيقا المحكي، النسق والكاوس في الرواية العربية، دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2007م.
- محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات نقدية في أهمية الأسطورة شعرا وفكرا، في مجلة دارين، العدد 19، السعودية 2008م.
- مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، العدد188، غشت 1994م
- منير الحافظ: الجنسانية: أسطورة البدء المقدس، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى 2008م.
- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، 1986م.
- هشام العلوي: الجسد والمعنى، قراءات في السيرة الروائية المغربية، شركة النشر والتوزيع، المدارس البيضاء، ط 1، 2006م.
- وول ديورانت: قصة الحضارة، الجزء الأول من المجلد الأول- نشأة الحضارة، ترجمة زكي نجيب محمود، صادر عن جامعة الدول العربية، دون سنة أو مكان النشر.

بالفرنسية:

- C.Lefort : le corps; la chair; in l arc, sp.merleau- ponty, du-ponchelle, 1990.
- G. Deterlin: religion des bambara; p.u.f. paris; 1951,
- Charles Grivel : production de l interêt romanesque, éd. mouton, 1973.
- Gaston Bachelard: eau et rêve; L'Eau et les Rêves, éd. José Corti, 1942
- Jacques Saliba, « Le corps et les constructions symboliques », Socio-anthropologie [En ligne], N°5 | 1999, mis en ligne le 15 janvier 2003, Consulté le 14 novembre 2010. URL : -http://socio-anthropologie.revues.org/index47.html.
- kenneth j. gergen, realities and relationships : sounding in social construction, Cambridge Massachusetts, and London, Harvard univercity press, 1997.
- Louis Vax: la séduction de l étrange (étude sur la littérature fantastique), éd. quadrige p.u.f. paris, 1987.
- Roland Bartes, introduction a l analyse structurales des récits, in l analyse structurale du récit, 1981
- T.Todorov.: les catégories du récit littéraire en (l analyse structurale du récit), communication 8, col. Point. Ed. seuil 1981.
- Umberto Eco ; sémiotique et philosophie du langage, p.u.f, paris; 1984.

الفهرس

الفصل الثاني

المتخيّل الرّوائي العربي

الجسد، الهوية، الآخر

ابراهيم الحجري

يبدو أنه من الصعب بمكان، الفصل بين ما هو سردي وما هو إثنوغرافي، لكون البعد الثقافي حاضر ومحايث لكل السلوكات التي تصدر عن شخصيات السرد، وكل المقولات اللغوية والدلالية التي يستضمرها ويروج لها، فالحدود بين الواقعي والخيالي هي مجرد حدود واهية. ولابد من الذهاب والإياب، والسفر والعودة بين الواقع بوصفه معطىً ومعينا يستند إليه الكاتب في نهل معطياته الثقافية، ومادة الحكي الخام، والمتخيل الذي يُرَمِّزُ هذه المعطيات، ويسمو بها صوب بنيات استشرافية تنطلق من المعطى المعروف نحو المعطى الغائب/ الآتي/ المنتظر/ المقروء من خلال المؤشرات والدلائل التي يلمح إليها المعطى الإثنوغرافي المرصود، على الأقل، على مستوى النصوص الروائية.

ويمكن الذهاب بعيدا في التحليل، من خلال إبراز دلالات بعض المقولات الثقافية المذكورة على مستوى المتن الروائي، والوقوف عليها بعمق تبعا لما ترتبط به داخل منظومة الرموز السائدة، وفي تعالق حواري معها، حتى تتضح، بصورة جلية، وظيفة اشتغالها الضمني الصامت في تمرير بعض الخطابات التي لها امتداد في النسق العام السائد. ذاك الذي يعمل عمله في الخفاء، ولا يتجلى إلا في السلوكات والتصرفات التي تنبثق عن الأشخاص دون وعي مثل اللباس والمظهر الفيسيولوجي والطقوسيات المتعلقة بالأعراس والكرامة والبخور والألوان والفنون الفرجوية ... والسحر والحسد والكرامة والشهادة والبركة والمرض والأسطورة... وغيرها من الم... في طياتها أبعاداً أنثروبولوجية سواء في بعدها الرمزي أو حتى في بعدها الإ... واضحا كيف أن السردية تمكن الذات من إعادة صياغة فهمها لذاتها ولمشروعها ... تأويل تلقيها للإشكالات والمحن، حيث يشتغل السرد التأريخي كنسق ترميز وتمف... جديدة للفهم والصياغة، ويقدم نفسه كإستراتيجية تأويلية ثانية، تعتمد ... والسيناريوهات والخطاطات، وتشخص هذه الآليات المعرفية واللسانية.

ISBN 9933464-20-2



سورية - دمشق - ص.ب: 2322 هاتف: 56399561 11 963+
فاكس: 56399560 11 963+ جوال: 944624693 963+
========================
08 شارع محمد طويلب - سيدي امحمد - ولاية الجزائر
Tel: 0021321717302 /MOB : 00213553437195
FAX:0021321717536



